Michelangelo.

Leben

Michelangelo's

von

Herman Grimm.

Erſter Theil: Bis zum Tode Rafaels.

Hannover.
Carl Rümpler.
1860.

Der Verfaſſer behält ſich das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen vor.

Dem Director

Peter von Cornelius

verehrungsvoll

zugeeignet.

Inhalt.

Erſtes Capitel. Florenz und Italien. — Die älteſten Zeiten der Stadt. — Der Kampf der Parteien. — Dante. — Cimabue, Giotto. — Die Medici. — Ghiberti, Brunelleschi, Donatello. — Lionardo da Vinci's erſtes Auftreten. . . . . S. 1—60.

Zweites Capitel. Die großen Männer der Geſchichte. — Die Quellen für das Leben Michelangelo's. — Baſari's Verhältniß zu Condivi. Die italieniſchen Geſchichtsſchreiber. — Die Familie Buonarroti. — Geburt und erſte Jugend Michelangelo's. — Francesco Granacci, die Brüder Ghirlandajo. — Lorenzo dei Medici. — Die Verſchwörung der Pazzi. — Der Garten der Medici. — Das Leben in Florenz und die Künſtler. . . . . S. 61—108.

Drittes Capitel. (1494—1496). Savonarola. — Lorenzo's Tod. — Umſchwung der Dinge in Florenz. — Einbruch der Franzoſen in Italien. — Flucht Michelangelo's nach Venedig. — Vertreibung der Medici. — Michelangelo in Bologna. — Die neue Republik in Florenz unter Savonarola. — Michelangelo's Rückkehr. — Der Cupido von Marmor. — Die Reiſe nach Rom. . . . . S. 109—161.

Viertes Capitel. (1496—1500). Ankunft in Rom. — Die Stadt. — Alexander Borgia und ſeine Kinder. — Pollajuolo. Melozzo da Forli. Mantegna. — Der Cardinal Riario. — Die Madonna des Mr. Labouchère. — Der Bacchus. — Die Pietà. — Die Zuſtände in Florenz. Savonarola's Macht und Vernichtung. — Rückkehr nach Florenz. . . . . S. 163—223.

Fünftes Capitel. (1498—1504). Ludwig der Zwölfte, König von Frankreich. — Stellung der Florentiner zu Italien. — Die Madonna zu Brügge. — Die Madonna in der Tribune zu Florenz. — Ceſare Borgia vor Florenz. — Der David am Thore des Regierungspalaſtes. — Die zwölf Apoſtel. — Die Copie des David des Donatello. — Die Aufſtellung des David. — Lionardo da Vinci. Perugino. Die Partei der Gegner Michelangelo's. — Tod Alexander Borgia's. —

Lionardo's Carton der Reiterſchlacht. — Lionardo im Gegenſatze zu Michelangelo. — Carton der badenden Soldaten. — Rafael in Florenz. . . . . S. 225—266.

Sechstes Capitel. (1505—1508). Giulio der Zweite. — Giuliano di San Gallo. Berufung nach Rom. Bramante. — Grabmonument des Papſtes. — Umgeſtaltung der alten Baſilika von Sanct Peter. — Reiſe nach Carrara. — Sinnesänderung des Papſtes. — Flucht. — Schreiben Giulio's an die Signorie von Florenz. — Anerbieten von Seiten des Sultans. — Rückkehr nach Rom als Geſandter der Republik. — Feldzug des Papſtes gegen Bologna. — Einnahme der Stadt. — Carton der badenden Soldaten. — Lionardo's Gemälde im Saale des Conſiglio. — Berufung nach Bologna. — Statue des Papſtes. — Unruhen in Bologna. — Aufſtellung der Statue. — Francesco Francia. — Rückkehr nach Florenz. . . . . S. 267—306.

Siebentes Capitel. (1508—1510). Berufung nach Rom. — Die Decke der Siſtiniſchen Capelle. — Rafael in Rom. . . . . S. 307—340.

Achtes Capitel. (1510—1512). Rafael im Gegenſatz zu Michelangelo. — Rafaels Sonette. — Rafaels Portrait ſeiner Geliebten im Palaſte Barberini. — Michelangelo's Gedichte. — Krieg Giulio des Zweiten um Bologna. — Verluſt der Stadt. — Der Biſchof von Pavia ermordet. — Ueble Lage und Muth des Papſtes. — Der Cardinal Giovanni dei Medici als Legat in Bologna. — Zug gegen die Stadt. — Zerſtörung der Bildſäule Giulio's. — Einnahme von Bologna. — Die Medici mit dem ſpaniſchen Heere vor Florenz. — Flucht Soderini's. — Wiedereinſetzung der Medici. . . . . S. 341—393.

Neuntes Capitel. (1512—1520). Brief Sebaſtian del Piombo's. — Tod Giulio des Zweiten. — Der Moſes. — Die Statue des ſterbenden Jünglings. — Auftreten der Medici in Florenz. — Leo der Zehnte. Pläne ſeiner Familie. — Arbeiten am Grabmonumente Giulio's. — Façade von San Lorenzo. — Einzug des Papſtes in Florenz. — Rafaels glänzendſte Tage. — Die Farneſina. — Das Schickſal der Medici. — Aufenthalt und Arbeiten in Carrara. — Die Marmorbrüche von Pietraſanta. — Der Papſt giebt den Bau der Façade von San Lorenzo wieder auf. — Rückkehr nach Florenz. — Project zu Dante's Denkmal. — Die Erweckung des Lazarus von Sebaſtian del Piombo. — Der Tod Rafaels. — Tod Lionardo's. — Grabdenkmale der Mediceer. . . . . S. 395—455.

Anmerkungen. . . . . . S. 457—471.

Erſtes Capitel.

Florenz und Italien. — Die älteſten Zeiten der Stadt. — Der Kampf der Parteien. — Dante. — Cimabue, Giotto. — Die Medici. — Ghiberti, Brunelleschi, Donatello. — Lionardo da Vinci's erſtes Auftreten.

Es giebt Namen, die etwas von einer Zauberformel in ſich tragen. Man ſpricht ſie aus und wie der Prinz in dem Märchen der Tauſend und eine Nacht, der das Wunderpferd beſtieg und die magiſchen Worte rief, fühlt man ſich vom Boden der Erde in die Wolken ſteigen. Nur „Athen!“ — und was im Alterthume an großen Thaten geſchah, liegt wie ein plötzlicher Sonnenſchein über unſerem Herzen. Nichts Beſtimmtes, keine einzelnen Geſtalten erblicken wir, aber Wolkenzüge, aus herrlichen Männerſchaaren gebildet, ziehen am Himmel hin, und ein Hauch berührt uns, der wie der erſte laue Wind im Jahre mitten in Schnee und Regen den Frühling ſchon zu gewähren ſcheint. „Florenz!“ — und die Pracht und leidenſchaftliche Bewegung der italieniſchen Blüthezeit duftet uns an wie volle blüthenſchwere Aeſte, aus deren dämmernder Tiefe flüſternd die ſchöne Sprache redet.

Nun aber treten wir näher und wollen die Dinge deutlicher betrachten, deren Sammlung mit einem Blicke überflogen die Geſchichte von Athen und von Florenz genannt wird. Da erkalten die glühenden Bilder und werden trübe und nüchtern. Wie überall gewahren wir auch hier den Kampf der gemeinen Leidenſchaften, das Märtyrerthum und

den Untergang der beſten Bürger, die dämoniſche Widerſetzlichkeit der großen Menge gegen das Reine und Erhabene, und die energiſche Uneigennützigkeit der edelſten Patrioten mißtrauiſch verkannt und hochmüthig zurückgewieſen. Aerger, Wehmuth und Trauer ſtehlen ſich ein an die Stelle der Bewunderung, die uns zuerſt bewegte. Und dennoch, was iſt das? Indem wir uns abwendend von weitem einen Blick zurückwerfen, da liegt der alte Glanz wieder auf dem Bilde, und eine ſchimmernde Ferne ſcheint das Paradies trotzdem zu entfalten, zu dem es uns von neuem hinzieht, als ſollken wir es zum erſten Male betreten.

Athen war die erſte Stadt Griechenlands. Reich, mächtig, mit einer Politik, die ſich beinahe über die ganze Welt ihres Zeitalters ausſpannte, — es begreift ſich, daß von hier ausging, was Großes geleiſtet wurde. Florenz aber, in ſeinen ſchönſten Tagen nicht einmal die erſte Stadt Italiens, erfreute ſich in keinem Betracht außerordentlicher Vortheile. Es liegt nicht am Meere, nicht einmal an einem jederzeit ſchiffbaren Fluſſe; denn der Arno, zu deſſen beiden Seiten ſich die Stadt erhebt, an dem Punkte ſeines Laufes, wo er aus engen Thälern in die zwiſchen den ſich ausbreitenden Armen des Gebirges gelegene Ebene hinaustritt, bietet im Sommer oft kaum Waſſer genug, um den Boden ſeines breiten Bettes damit zu überſtrömen. Neapel liegt ſchöner, Genua königlicher als Florenz, Rom iſt reicher an Kunſtſchätzen, Venedig beſaß eine politiſche Macht, gegen welche der Einfluß der Florentiner gering erſcheint. Endlich, dieſe Städte und andere, wie Piſa oder Mailand, haben eine äußere Geſchichte durchgemacht, der gegenüber die von Florenz nichts Außerordentliches enthält:

und trotzdem Alles, was zwiſchen 1250 und 1530 in Italien geſchieht, farblos im Vergleich zu der Geſchichte dieſer einzigen Stadt. Ihre inneren Bewegungen überbieten an Glanz die Anſtrengungen der anderen nach innen und außen. Die Schickſale, durch deren Verirrungen ſie ſich mit jugendlicher Unverwüſtlichkeit durcharbeitet, die Männer, die ſie hervorbringt, erhöhen ihren Ruhm über den von ganz Italien und ſtellen Florenz Athen wie eine jüngere Schweſter an die Seite.

Die ältere Geſchichte der Stadt vor den Tagen ihres höchſten Glanzes verhält ſich zu den ſpäteren Ereigniſſen wie die Kämpfe der homeriſchen Helden zu dem, was in hiſtoriſchen Zeiten in Griechenland geſchah. Der unaufhörliche Sturm der feindlichen Adelsparteien gegeneinander, der Jahrhunderte ausfüllt und mit der Vernichtung Aller endete, hat im Großen wie in den Einzelnheiten den Gang eines Heldengedichtes. Mit dem Streit zweier Familien durch eine Frau herbeigeführt, mit Mord und Rache im Gefolge, beginnen dieſe Kämpfe, in die die geſammte Bürgerſchaft hineingeriſſen wird, und immer iſt es die Leidenſchaft der Führer, welche die ſinkenden Flammen zu neuem Leben entfacht. Aus ihrer Aſche endlich erwuchs das eigentliche Florenz. Es hatte jetzt keinen kriegeriſchen Adel mehr wie Venedig, keine Barone und Päpſte wie Rom, keine Flotte, keine Soldaten, kaum ein Territorium. Innerhalb ſeiner Mauern ſaß ein launiges, geiziges, undankbares Volk von Parvenüs, Handwerkern und Kaufleuten, das bald hier bald dort von der Energie oder den Intriguen fremder und einheimiſcher Tyrannei unterjocht worden wäre und endlich erſchöpft ſeine Freiheit wirklich dahingab: — und gerade die Geſchichte dieſer Dinge von ſolchem

Glanze umgeben und dieſe Begeiſterung des eigenen Volkes heute noch beim Andenken an ſeine Vergangenheit!

Was in der Natur uns und in der Kunſt, dieſer höheren Natur, die der Menſch geſchaffen hat, anzieht, das gilt auch von den Thaten der einzelnen Menſchen und der Völker. Eine unbegreifliche, verlockende Melodie, die aus den Begebenheiten ausſtrömt, macht ſie bedeutend und begeiſternd. So möchten wir leben und handeln, das miterrungen, dort mitgekämpft haben. Es wird uns klar, dieſes ſei das wahre Daſein. Die Ereigniſſe reihen ſich zum Kunſtwerk ineinander, ein wunderbarer Pfad verbindet ſie alleſammt; es ſind keine abgeriſſene, erſchütternde Schläge, daß wir erſchrecken, wie beim Sturze eines Felſens, durch den der Boden aufzittert, der Jahrhunderte lang ſtill dalag, und dann wieder auf Jahrtauſende vielleicht in die alte Ruhe zurückſinkt. Denn nicht die Ruhe, die Ordnung, das geſetzmäßige Fortſchreiten auf geebneten Wegen des Friedens verlangen wir zu gewahren, oder darauf dann den erſchreckenden Bruch des Altgewohnten und das Chaos, das ihm nachfolgt, ſondern Thaten und Charaktere ergreifen uns, deren Anfang eine Folge verſpricht und einen Abſchluß ahnen läßt, wo die Kräfte der Menſchen und Völker ſich ſpannen und unſer Gefühl von den Dingen einem harmoniſchen Ziele entgegenſtrebt, das wir erhoffen oder fürchten und das wir ſie am Schluſſe erreichen ſehen.

Unſer Wohlgefallen an den Begebenheiten hat keine Aehnlichkeit mit der Genugthuung, in der ſich etwa ein moderner Polizeibeamter über die vortrefflichen Zuſtände eines Landes ausſpräche. Es giebt ſogenannte ruhige Zeiten, innerhalb deren dennoch die beſten Handlungen wurmſtichig erſcheinen

und ein geheimes Mißtrauen einflößen, wo Friede, Ordnung und unparteiiſche Gerechtigkeitspflege Worte ohne ächten Inhalt ſind und Frömmigkeit ſogar wie Blasphemie klingt, während in anderen Epochen offendaliegende Verdorbenheit, Fehler, Unrecht, Laſter und Verbrechen nur die Schatten eines großen erhebenden Gemäldes bilden, dem ſie erſt die rechte Wahrheit verleihen. Je ſchwärzer die dunkelen Stellen, je heller die leuchtenden. Eine unverwüſtliche Kraft ſcheint beide zu bedingen und zu bedürfen. Wir werden nicht hinters Licht geführt, das iſt unſere innige Ueberzeugung. Es iſt Alles ſo klar, ſo deutlich, ſo verſtändlich. Der Kampf der unabwendbaren finſteren Nothwendigkeit mit dem Willen, deſſen Freiheit nichts beſiegen kann, ergreift uns. Auf beiden Seiten ſehen wir große Kräfte ſich erheben, die Ereigniſſe geſtalten, in ihnen untergehen oder ſich über ihnen emporhalten. Wir ſehen das Blut fließen, die Wuth der Parteien durchzuckt uns wie ein Wetterleuchten noch von längſt verrauſchten Gewittern, wir ſtehen hier oder dort und kämpfen mit in den alten Schlachten noch einmal. Aber Wahrheit wollen wir, keine Verheimlichung der Zwecke und der Mittel, mit denen man ſie erreichen wollte. So ſehen wir die Völker kochen, wie die Lava im Krater eines feuerſpeienden Berges ſich in ſich ſelbſt empört, und aus dem Keſſel klingt das zauberhafte Lied, an das wir uns erinnern, wenn „Athen“ oder „Florenz“ ausgeſprochen wird.

2.

Wie arm erſcheint jedoch der Inhalt der italieniſchen Stadt gegen den Reichthum der griechiſchen. Ganze Reihen

großer Athener treten auf, wo nur einzelne Florentiner ſich zeigen könnten. Athen übertrifft Florenz ſo weit, als die Griechen die Romanen übertrafen. Aber uns ſteht Florenz näher. Bei der Geſchichte Athens gehen wir weniger ſicher, und die Stadt ſelbſt iſt bis auf geringe Trümmer von ihrem alten Felſenboden fortgefegt. Florenz lebt noch. Wenn man heute von der Höhe des alten Fieſole, das nördlich über der Stadt am Gebirge klebt, herabſieht, liegen der Dom von Florenz, Santa Maria del Fiore oder Santa Liparata genannt, mit ſeiner Kuppel und dem ſchlanken Glockenthurm, und die Kirchen, Paläſte und Häuſer und die Mauern, die ſie einſchließen, noch ſo vor unſeren Blicken in der Tiefe, wie ſie vor langen Jahren gethan. Alles aufrecht und unverfallen. Die Stadt iſt wie eine Blume, die in dem Momente, wo der Trieb des Wachsthums am vollſten war, ſtatt zu verwelken gleichſam in Verſteinerung überging. So ſteht ſie heute, und wer der alten Zeiten nicht gedenkt, dem ſcheint auch nicht einmal das Leben und der Duft zu fehlen. Manchmal möchte man glauben, es ſei noch wie vordem, wie uns der Mondſchein zuweilen in den Canälen Venedigs die alte Zeit des Glanzes zurücklügt. Aber die Freiheit iſt verſchwunden und der Nachwuchs großer Männer iſt lange ausgeblieben, der friſch aufſchoß Jahr für Jahr vor Alters.

Dennoch lebt das Andenken an die Männer und an die alte Freiheit. Mit andächtiger Sorgfalt wird ihre Hinterlaſſenſchaft aufbewahrt. Mit Bewußtſein in Florenz zu leben iſt für einen gebildeten Mann nichts anderes, als ein Studium der Schönheit eines freien Volkes bis in ihre feinſten Triebe. Die Stadt hat etwas die Gedanken durchdringendes, beherr-

ſchendes. Man verliert ſich ganz in ihrem Reichthum. Indem man fühlt, wie Alles ſein Leben aus der einen Freiheit ſog, gewinnt die Vergangenheit in den geringſten Beziehungen einen Zuſammenhang, der für das übrige Italien faſt verblenden kann. Man wird ein fanatiſcher Florentiner im alten Sinne. Die ſchönſten Bilder Tizians fingen an uns gleichgültig zu werden über dem Verfolgen der florentiniſchen Kunſtentwickelung in ihrem faſt minutenweiſe erkennbaren Fortſchritte vom unbeholfenſten Anfang bis zur Vollendung. Die Geſchichtsſchreiber zogen mich in die Verwickelungen ihrer Zeit, als würde ich in die Geheimniſſe lebender Perſonen eingeweiht. Man geht in den Straßen noch, wo ſie gingen, überſchreitet die Schwellen, die ſie betraten, ſieht aus den Fenſtern herab, an denen ſie geſtanden. Florenz iſt niemals erſtürmt, zerſtört oder durch eine allverheerende Feuersbrunſt verändert worden; die Bauten, von denen man berichtet wird, faſt wie ſie Stein auf Stein heranwuchſen, ſtehen da und reizen und belohnen unſere Augen. Wenn mich, den Fremdling, das ſo magnetiſch an ſich zog, wie ſtark muß das Gefühl geweſen ſein, mit dem die alten freien Bürger an ihrer Vaterſtadt hingen, die für ſie die Welt bedeutete. Ihnen ſchien es unmöglich, anderswo zu leben und zu ſterben. Daher die tragiſchen, oft wahnſinnigen Verſuche der Verbannten, in die Heimath zurückzukehren. Unglücklich, wer Abends nicht auf dieſen Plätzen ſeinen Freunden begegnen durfte, wer nicht in der Kirche San Giovanni getauft war und ſeine Kinder dort taufen laſſen durfte. Sie iſt die älteſte Kirche der Stadt und trug in ihrem Innern die ſtolze Inſchrift, erſt am Tage des Weltgerichts würde ſie zuſammenſtürzen. Ein ſo guter Glaube,

wie der der Römer, denen die Dauer des Capitols die Ewigkeit war. Horaz ſang: ſo lange würden ſeine Lieder dauern, als die Prieſterin die Stufen dahinanſtiege.

Ihre Freiheit hat Athen und Florenz ſo groß gemacht. Frei ſind wir, wenn unſerer Sehnſucht Genugthuung geſchehen darf, Alles, was wir thun, zum Beſten des Vaterlandes zu thun, ſelbſtſtändig aber und freiwillig. Uns als einen Theil des Ganzen zu gewahren und, indem wir fortſchreiten, ſeinen Fortſchritt zugleich zu befördern. Dies Gefühl muß ſtärker ſein als jedes andere. Bei den Florentinern überragte es die blutigſte Feindſchaft der Parteien und der Familien. Die Leidenſchaften beugten ſich ihm. Die Stadt und ihre Freiheit lag jedem zunächſt am Herzen. Um dieſer Freiheit willen die unendlichen Kämpfe. Keine äußere Gewalt ſollte ſie unterdrücken, keine im Innern der Stadt ſelbſt berechtigter ſein als die andere, jeder Bürger verlangte mitzuwirken für das allgemeine Beſte, kein Dritter ſollte erſt den Vermittler abgeben, um dieſe ſeine Theilnahme zu ermöglichen. So lange dieſe Eiferſucht auf das perſönliche Recht am Staate in den Gemüthern der Bürger dominirte, war Florenz eine freie Stadt. Mit dem Erlöſchen dieſer Leidenſchaft ſank die Freiheit zu Boden, und vergebens wurden ſo viel Kräfte angeſpannt, um ſie emporzuhalten.

Was Athen und Florenz vor anderen Staaten aber, die gleichfalls durch ihre Freiheit zur Blüthe kamen, dennoch erhaben hinſtellt, iſt ein zweites Geſchenk der Natur, durch welches die Freiheit, man könnte beides ſagen, beſchränkt oder erweitert wurde: die Fähigkeit einer ebenmäßigen Entwickelung aller menſchlichen Kräfte in ihren Bürgern. Ein-

ſeitige Stärke vermag viel zu ſchaffen, mögen Menſchen oder Völker ſie beſitzen — Egypter, Römer, Engländer ſind großartige Beiſpiele dafür — die Einſeitigkeit ihres Charakters aber findet ſich in ihren Unternehmungen wieder und entzieht dem, was ſie geſtalteten, das Lob der Schönheit. In Athen und Florenz ſteigerte ſich keine Regung in der Individualität des Volkes dauernd ſo ſehr, um das Uebergewicht über die andere zu erlangen. Geſchah es zuweilen für kurze Zeit, ſo führte ein baldiger Umſturz der Dinge das Gleichgewicht zurück. Die florentiniſche Verfaſſung beruhte auf den momentanen Beſchlüſſen der ſtimmfähigen Bürgerverſammlung. Jede Gewalt konnte auf geſetzliche Weiſe vernichtet und ebenſo geſetzlich eine andere an ihrer Stelle errichtet werden. Es bedurfte nichts als einen Beſchluß des großen Bürgerparlamentes. Es wurde dabei einfach abgeſtimmt. So lange die große Glocke läutete, welche die Bürger auf den Platz vor dem Regierungspalaſte zuſammenrief, durfte auf offener Straße jede Rache, die einer etwa gegen den anderen auf dem Herzen hatte, mit bewaffneter Hand zum Austrag kommen. Das Parlament war die geſetzlich eingerichtete Revolution für den Fall, daß der Wille des Volkes mit dem der Regierung nicht mehr ſtimmte. Die Bürgerſchaft verlieh dann einem Ausſchuß dictatoriſche Befugniſſe. Die Aemter wurden neu beſetzt. Alle Aemter waren allen Bürgern zugänglich. Jeder war zu jeder Stelle befähigt und berufen. Was für Männer mußten dieſe Bürger ſein, die bei ſo beweglichen Inſtitutionen einen feſten blühenden Staat bildeten! Herzloſe Kaufleute und Fabrikanten: aber wie kämpften ſie um ihre Freiheit! Egoiſtiſche Politik und

Handel ihr einziges Intereſſe: aber wie dichteten ſie und ſchrieben die Geſchichte ihres Vaterlandes! Geizige Krämer und Geldwechsler: aber in fürſtlichen Paläſten! Und dieſe Paläſte von eigenen Meiſtern erbaut und mit Malereien und Bildhauerarbeiten geſchmückt, die gleichfalls innerhalb der Stadt gewachſen waren! Alles treibt Blüthen, jede Blüthe bringt Früchte. Das Geſchick des Vaterlandes iſt wie eine Kugel, die in ewiger Bewegung dennoch immer auf dem richtigen Punkte ruht. Jedes florentiniſche Kunſtwerk trägt ganz Florenz in ſich. Dante's Gedichte ſind ein Product der Kriege, der Unterhandlungen, der Religion, der Philoſophie, des Geſchwätzes, der Fehler, der Laſter, des Haſſes, der Liebe, der Rache der Florentiner. Alles arbeitete unbewußt mit. Es durfte nichts fehlen. Nur aus einem ſolchen Boden konnte ein ſolches Werk emporſprießen. Nur aus atheniſchem Geiſte konnten die Tragödien des Sophokles und Aeſchylus hervorgehen. Die Geſchichte der Stadt hat ebenſoviel Antheil an ihnen, als das Genie der Männer, in deren Geiſte die Phantaſie und die Leidenſchaft nach Worten ſuchte.

Es iſt ein Unterſchied, ob ein Künſtler der ſelbſtbewußte Bürger eines freien Landes oder der reichbelohnte Unterthan eines Herrſchers iſt, in deſſen Ohren Freiheit wie Aufruhr und Verrath klingt. Frei iſt ein Volk, nicht weil es keinem Fürſten gehorcht, ſondern weil es aus eigenem Antriebe die höchſte Autorität liebt und aufrecht hält, mag dieſe nun ein Fürſt oder eine Ariſtokratie mehrerer ſein, die die Herrſchaft in Händen halten. Ein Fürſt iſt immer da; in den freieſten Republiken giebt ein Mann zuletzt den Ausſchlag. Aber er muß daſtehen, weil er der Erſte iſt und Alle ſeiner bedürfen.

Nur wo jeder Einzelne ſich als einen Theil der allgemeinen Baſis empfindet, auf der das Staatsweſen beruht, kann von Freiheit und von Kunſt die Rede ſein. Was haben die Bildſäulen in der Villa des Hadrian mit Rom und den Wünſchen Roms zu ſchaffen? Was die gewaltigen Säulen der Bäder des Caracalla mit dem Ideale des Volkes, in deſſen Hauptſtadt ſie erſtanden? In Athen und Florenz aber konnte man ſagen ſei keine Quader auf die andere gelegt worden, kein Bild, kein Gedicht entſtanden, ohne daß die ganze Bevölkerung Gevatter ſtand. Ob Santa Maria del Fiore umgebaut, ob die Kirche San Giovanni ein Paar goldene Thore erhalten, Piſa belagert, Frieden geſchloſſen oder ein toller Carnevalszug gefeiert werden ſollte: Jedermann ging das an, es war dasſelbe allgemeine Intereſſe, das ſich dabei bethätigte. Die ſchöne Simoneta, das ſchönſte junge Mädchen in der Stadt, wird begraben: ganz Florenz folgt ihr die Thränen in den Augen, und Lorenzo Medici, der erſte Mann im Staate, dichtet ein klagendes Sonett auf ihren Verluſt, das in Aller Munde iſt. Eine neu gemalte Capelle wird eröffnet: Keiner darf dabei fehlen. Ein Wettrennen durch die Straßen wird veranſtaltet: Teppiche hängen aus allen Fenſtern herunter. Wie einzige ſchöne Menſchengeſtalten ſtehen die beiden Städte vor uns da, ganz von weitem betrachtet — wie Frauen mit dunkelen, traurigen Blicken und lächelnden Lippen dennoch; treten wir näher, ſo ſcheint es eine große einige Familie; ſind wir mitten darunter, ſo iſt es wie ein Bienenkorb von Menſchen: Athen und ſein Schickſal ein Symbol des geſammten griechiſchen Lebens, Florenz ein Symbol der italieniſch-romaniſchen Blüthezeit. Beide, ſo lange ihre

Freiheit währte, ein Abglanz des goldenen Zeitalters ihres Landes und Volkes, nachdem die Freiheit verloren war, ein Bildniß des Verfalls beider bis zu ihrem endlichen Untergange.

3.

Es ist nichts darüber bekannt, wie das antike Florentia in das moderne Fiorenza oder Firenze überging, und ob es aus den römischen Zeiten der Charakter einer Fabrikstadt mitgebracht. Nicht einmal aus der hohenstaufischen Epoche wissen wir, in welchem Verhältniß die Bevölkerung sich in Adel und gewerbetreibenden Bürgerstand theilte. Damals lag die Stadt am nördlichen Ufer des Arno, innerhalb gering umfassender Mauern, zwischen denen und dem Flusse ein breiter Raum lag. Dahinaus aber vergrößerte man sich bald, schlug Brücken hinüber und setzte sich an der anderen Seite fest.

Die Besiegung Fiesole's war die erste große That der florentinischen Bürgerschaft. Die Fiesolaner mußten sich in der Tiefe ansiedeln. Pisa jedoch, das nach Westen hin am Meere lag, war größer und mächtiger. Pisa besaß eine Flotte und Häfen, der florentinische Handel war abhängig von dem seinigen. Nirgends hatte Florenz freien Zusammenhang mit dem Meere, Lucca, Pistoja, Arezzo, Siena, lauter neidische und kriegerische Städte, umkränzten es mit ihren Gebieten. In ihnen aber, wie in Florenz, saßen mächtige Adelsgeschlechter, in deren Händen die Herrschaft lag.

Die Kämpfe dieser Herren im Einzelnen und die der Parteien, in die sie sich der Masse nach theilten, bilden das Schicksal Toscana's, so lange die Hohenstaufen die Welt re-

gierten. Florenz gehörte zu der Erbschaft der Gräfin Mathilde, die der Papst beanspruchte, weil ihm das Land vermacht worden war, der Kaiser, weil über kaiserliches Lehen so nicht verfügt werden dürfte. Dieser Streit gab den Parteien in Toscana feste Anhaltspunkte. Ein Theil des Adels stand auf für die Rechte der Kirche, der andere, um die des Kaisers zu vertheidigen. Die Zukunft der Stadt fiel dem Ausgange des Krieges anheim, der zur Entscheidung der brennenden Frage alsbald in gewaltsamen Thaten aufloderte.

War die kaiserliche Partei in Italien siegreich, so triumphirten auch in Florenz ihre Anhänger; hatten die Nationalen die Oberhand, so siegte auch in Toscana die Partei des Papstes. Als die lombardischen Städte von Barbarossa gedemüthigt wurden, brachen die kaiserlich Gesinnten los in Florenz und versuchten die öffentlichen Behörden, die von ihren Gegnern befestigt worden waren, aus ihrer Stellung zu treiben. Als das Glück des Kaisers dann einen Umschlag erfuhr, kehrte die Macht seiner Feinde auch in Toscana zurück. Unter der Protection des Papstes schlossen sich die tuscischen Städte zu einem Verbande zusammen, dessen Vorort Florenz war.

So lagen die Dinge zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, als die Namen Guelfen und Ghibellinen aufkamen und, was bisher ein dumpfer Widerstreit gewesen, zu einem Kampfe mit ausgebildeten Principien ward. Im Jahre 1215 begannen die Guelfen und Ghibellinen in Florenz sich zu befehden. Im Jahre 1321 starb Dante. Das Jahrhundert zwischen beiden Ziffern bildet den Inhalt seiner Gedichte, deren Verse der heldenmäßigen Epoche, die sie schildern,

ebenso natürlich entsprechen, wie die reine Sprache Homers den Thaten der Hellenen vor Ilion.

Verzeichnisse der Familien, wie sie hüben oder drüben standen, sind aufbewahrt. Wir kennen die Lage ihrer Paläste, kleiner Castelle, die auf Abwehr von Sturm und Belagerung eingerichtet waren. Wir verfolgen von Jahr zu Jahr die unheilvollen Verhältnisse. Alte berühmte Häuser kommen herab, neue erheben sich aus kleinen Anfängen zu Macht und Ansehen. Ununterbrochen neben dem innerlichen Zwiespalt Kriege mit den Nachbarn, mit Pisa voran, das den Weg zum Meere in der Gewalt hatte, mit Siena und Pistoja, bald mit der ganzen Nachbarschaft. Im Moment der Gefahr vereinigen Versöhnung, Waffenstillstände und Verträge die sich zerfleischenden Parteien zu gemeinsamer Kraft gegen die Feinde des Vaterlandes. Nach dem Siege aber erwacht in den eigenen Mauern der alte Hader zu neuem Unheil.

Meistens lag der Grund der äußeren Verhältnisse in den inneren selber. Die Guelfen von Florenz, wenn sie die Leitung der Dinge in Händen hatten, drängten zum Kriege gegen die Ghibellinen von Pisa oder Pistoja. Die florentiner Ghibellinen verweigern dann mit auszuziehen gegen die eigenen Parteigenossen. So stand Toscana in Flammen, die nicht zu dämpfen waren. Denn gelang es der einen Partei, die andere aus der Stadt hinauszudrängen, so lagen die Vertriebenen draußen in ihren Castellen bis dicht vor den Thoren, um den günstigen Moment der Rückkehr zu erwarten. Geschlagen sein war nicht überwunden sein. Im schlimmsten Falle kam Zuzug und Geld aus der Ferne. Der Kaiser selbst sandte den unterdrückten Ghibellinen deutsche Ritter zu Hülfe.

Dem gewerbtreibenden Bürgerstande jedoch kam dieser Zustand der großen Herren wohl zu Statten. Aus heraufgekommenen Kaufleuten bildete sich ein drittes Element, das in die Kämpfe des Adels mächtig eingriff und ihn zu Concessionen nöthigte. Die städtischen Behörden erstarkten; mitten in den verderblichsten Unruhen nahm Florenz zu an Umfang und Bevölkerung. Im Jahre 1252 war Pisa schon nicht halb so bedeutend mehr. Ein Handelsvertrag mit den Pisanern wurde abgeschlossen, sie nahmen florentinisches Maß und Gewicht an. Um diese Zeit war es, wo Manfred, der letzte hohenstaufische König von Neapel, allein die Ghibellinen in Toscana hielt. Als er zum letzten Male Hülfe sandte, machten seine achthundert Ritter, meistens Deutsche, mit den Ghibellinen von Florenz, Siena, Pisa, Prato, Arezzo und Pistoja vereint dreitausend gewappnete Ritter aus.

Die Guelfen unterlagen ihnen und räumten das Land. Bald aber nach dem Untergange Manfred's ziehen sie wieder auf Florenz los, das nun von den Ghibellinen verlassen wird. Carl von Anjou, der französische neue König von Neapel, übernimmt die Protection der Stadt und die Bürgerschaft giebt sich eine neue Verfassung, die Grundlage ihrer späteren Unabhängigkeit. Mochte der Adel Frieden schließen oder neu in den Kampf gehen, immer war es ein Signal für die Bürgerschaft, zur Erweiterung ihrer Rechte einen frischen Anlauf zu thun.

Damit diese Rechte aber ein um so sicherer Besitz wären, strebte man danach, die Castelle des Adels außerhalb der Stadt zu zerstören, zu kaufen und sie durch Verbote auf einen weiten Umkreis von der Stadt ab zurückzudrängen.

In Florenz ſelber mußten die gefährlichen Thürme abgetragen werden, von denen herab man auslugte und Geſchoſſe ſchleuderte. Zu ſpät empfanden die großen Herren die Folgen ihrer wüthenden Selbſtvernichtung. Die Ghibellinen waren unterdrückt, aber der ſiegreiche guelfiſche Adel ſtand geſchwächt einer ſtolzen Bürgerſchaft gegenüber, deren reiche Familien ſich rittermäßig wie der Adel hielten. Neue Verfaſſungen gaben den Zünften, die ſich zu bilden anfingen, größeren und größeren Raum, und zuletzt ſtand als Ziel dieſer mächtigen Demokratie die Abſicht da, denjenigen allein Antheil am Staate zuzugeſtehen, die Mitglieder der Zünfte wären. Der alte Adel ſollte ſich aufnehmen laſſen oder völlig ausgeſchloſſen ſein.

Alles dies jedoch ging langſam vor ſich, große Erſchütterungen führten ſtets nur kleine Schritte vorwärts. Es gab Epochen der Ruhe, glücklichere Zeiten, in denen ſich die Parteien zu friedlichem Nebeneinanderleben vereinigten. Eine ſolche Stille trat ein in den letzten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts, nachdem mit dem Untergange der Hohenſtaufen die Idee des alten Kaiſerreiches ſich aufzulöſen begann und die neue Grundlage des europäiſchen Staatenlebens immer lebendiger in den Gemüthern ward: die getrennten Völker ſollten von nun an ihre eigenen Wege verfolgen. Damals wurde der Bann des alten römiſch-byzantiniſchen Weſens zuerſt durchbrochen. Nationales Bewußtſein durchdrang Kunſt und Literatur und äußerte ſich in neuen Formen. Dieſe Zeiten ſind es, in die Dante's Geburt und Jugend fällt.

Florenz erweiterte zum dritten Male die Ringmauern. Arnolfo di Lapo, der berühmte Architekt, begann die Kirchen

zu errichten, die heute noch als die größten und schönsten dastehen, Santa Maria del Fiore die vornehmste. Er baute in einem neuen Style, dem gothischen oder, wie die Italiener sagten, dem deutschen, dessen freie, hochstrebenden Verhältnisse an die Stelle der mehr gedrückten und in die Breite sich ausdehnenden Dimensionen traten, in denen bis dahin gebaut worden war. Wie die Herrschaft der Hohenstaufen als die äußerste Entwickelung des antiken Römerreiches anzusehen ist, so erscheint auch die Kunst bis auf ihre Zeiten als die letzte Blüthe der antiken Anschauungen.

Dante redet von den Tagen seiner Jugend wie von seinem verlorenen Paradiese. Aber er war kein Dichter, der in einseitige Träumereien versunken ein abgeschlossenes Dasein geführt hätte. Er war Soldat, Staatsmann und Gelehrter. Er kämpfte in Schlachten mit, nahm Theil an wichtigen Gesandtschaften und schrieb gelehrte und politische Werke. In seiner Jugend ein Guelfe, wurde er zum wüthenden Ghibellinen später und schrieb und dichtete für seine Partei, die noch einmal auf die Ankunft eines deutschen Kaisers überschwenglich ideale Hoffnungen setzte. Heinrich von Luxemburg erschien im Jahre 1311. Aber für ihn hatten die alten Parteinamen den alten Inhalt verloren. Er sah, daß Guelfen und Ghibellinen ihn für die eigenen Zwecke zu benutzen wünschten und hielt sich, gleichfalls die Wege verfolgend, die ihm für die eigene Politik am nützlichsten dünkten, auf einem Mittelwege, der ihn siegreich weiterführte, ohne einer von den streitenden Parteien den Sieg zu verleihen. Bald machte der Tod seinem Wirken ein Ende, und nach seinem Verschwinden blieb im Lande kaum eine Spur seines Daseins zurück.

Sein Zug durch Italien ist von Dino Compagni, einem Florentiner und Freunde Dante's, beschrieben worden. Die Chronik dieses Mannes in ihrer einfach schönen Prosa bildet ein Seitenstück zu Dante's Gedichten. Der Zusammenklang zweier Welten, der antiken und modernen, erfüllt ihrer beider Werke. Sie gebrauchen die Sprache, wie die besten alten Autoren die ihrige, naiv und ohne Mißbrauch ihrer Gelenkigkeit. Dante nennt die Dinge und die Gefühle schlichthin wie er sie erblickt und empfindet. Wenn er den Himmel beschreibt und den Auf- und Niedergang der Gestirne, ist es der Himmel Hesiod's, oder wenn er uns an den Strand des Meeres führt, scheint es dasselbige Gestade zu sein, an dem Thetis den verlorenen Sohn betrauerte, oder dessen Wellen zu Odysseus Füßen rollten, als er von der Insel der Kalypso hinausblickte und bei den ziehenden Wolken an den aufsteigenden Rauch seiner Heimath dachte. Dante vergleicht unbefangen die kaum geöffneten lichtscheuen Augen der wallenden Gespensterschaaren in der Unterwelt mit den zusammengekniffenen Augen eines Schneiders, der seine Nadel einfädeln will.

Sein Gedicht ist die Frucht arbeitsamer Versenkung in den Geist der italienischen Sprache. Ihre Worte mußte er wie eine Schaar wilder Pferde, die noch niemals im Geschirr gegangen waren, mühsam einfangen und zusammenhalten. Sein stolzes vollwichtiges Italienisch sticht wunderlich ab gegen das abgeschliffene conventionelle Latein, in dem er bequemer schrieb. Da ist er scharf, gebildet und elegant, während seine italienischen Sachen klingen, als hätte er sie halb im Traume geschrieben. In seinen lichten Versen liegt etwas von der Wehmuth, zu der uns oft der Anblick der Natur

ſtimmt, von jener Trauer ohne Ziel, die ein kühler glühender Sonnenuntergang im Herbſte in uns herauflockt. Dante's Schickſal ſteht vor uns, wie das Leiden eines verbannten Hellenen, der am Hofe eines Barbarenfürſten Gaſtfreundſchaft genießt, während Haß und Sehnſucht an ſeinem Herzen nagen. Man ſieht mehr zu Zeiten, als man vielleicht zu ſehen ein Recht hat: wenn ich Dante's Kopf betrachte, wie ihn Giotto mit wenigen wundervollen Linien in der Capelle des Bargello auf die Wand malte, da ſcheint in den ſanften ſchönen Zügen ſein ganzes Leben zu liegen, als überſchattete ſeine jugendliche Stirn eine Ahnung, wie die Zukunft ſich ihm geſtalten ſollte.

Dante ſtarb in der Verbannung, keines ſeiner politiſchen Ideale geſtaltete ſich zur Wirklichkeit. Die Nationen ſteckten zu tief in ihrer eigenen Unordnung, um für die allgemeine europäiſche Politik Kraft und Begeiſterung übrig zu haben. Die Päpſte zogen nach Avignon, Rom ſtand leer, Italien blieb ſich ſelbſt überlaſſen. Die hundert Jahre, welche dieſer Zuſtand dauerte, ſind die zweite Epoche in der Entwickelung der florentiniſchen Freiheit und bilden zugleich das erſte Säculum der erblühenden Kunſt, die in Giotto ihren erſten großen Arbeiter findet.

4.

Man pflegt Cimabue den Gründer der neuen Malerei zu nennen. Seine Thätigkeit fällt in die Zeit, wo Dante geboren wurde. Seine Werke erregten Staunen und Bewunderung. Cimabue malte in der Weiſe der byzantiniſchen

Meiſter, ſtarre umfangreiche Madonnenbilder. Man möchte heute dieſen Einfluß der byzantiniſchen Kunſt auf die früh-italieniſche auf das geringſte Maß beſchränkt wiſſen und einer mit der antiken Kunſt in directer Verbindung ſtehenden inländiſchen Entwickelung das Wort reden. Sei dem ſo für Cimabue; Giotto aber, den er als Hirtenjungen auf dem freien Felde antraf, wie er ſein Vieh auf große flache Steine abbildete, ihn ſeinem Vater abforderte, mit nach Florenz nahm und unterrichtete, darf dennoch kaum als ſein Schüler bezeichnet werden. Von Cimabue zu Giotto geht es ſteil in die Höhe. Giotto ſcheint ſeinem Meiſter fremd und faſt zuſammenhangslos gegenüberzuſtehen.

In den Zeiten, in denen er arbeitete, lag die geiſtige Schwere Europas nicht in Italien. Dante, der in Paris ſeine Studien gemacht, emancipirte ſich mühſam von der Herrſchaft des provençaliſchen Dialekts und des Lateins. Aus Frankreich kam der neue gothiſche Styl nach Italien. In Frankreich malte auch Giotto. Seine zarten Geſtalten, die der naivſten Naturbetrachtung entſproſſen ſcheinen, tragen dennoch zu viel von der Miniaturmalerei in ſich, um die Schule ganz zu verleugnen, in der ihr Meiſter, ſcheint es, zeichnen lernte.

Es iſt nicht leicht, von ſeiner Thätigkeit eine klare Vorſtellung zu haben. Sie umfaßte den ganzen Bereich der Kunſt. Es muß viel Handwerksmäßiges dabei im Spiele geweſen ſein. Dennoch ermangelt er nicht individueller Kraft. Dante's Portrait, jetzt wohl Giotto's berühmteſte Arbeit, bewahrt in dem traurigen Zuſtande, in dem ſie ſich befindet, etwas großartig Perſönliches im Schwunge der Linien. Der

Umriß ſcheint der Ausfluß einer ſtarken Hand, die in ſcharfen Strichen nachzog, was die Augen ſahen und der Geiſt empfunden hatte. Kein Künſtler würde inhaltsreicher den nackten Umriß eines ſolchen Geſichts zu zeichnen vermögen, das, obgleich verdorben, reſtaurirt und theilweiſe ganz erneuert, durchdrungen und verklärt von der Würde deſſen iſt, dem es angehörte. Die Madonnen, die man Giotto zuſchreibt, tragen den Ausdruck trauriger Lieblichkeit im Antlitze. Gedrückte, kaum geöffnete, langgeſchlitzte Augen, ein Nachklang des byzantiniſchen Madonnentypus, ein wehmüthig lächelnder Mund ſind ihnen eigenthümlich. Seine Hauptarbeiten waren jedoch nicht ſeine Tafelbilder mit wenigen Figuren in oft ſehr geringem Formate, ſondern Frescogemälde, mit denen er ganz Italien verſorgte. Vom König von Neapel in ſeine Hauptſtadt berufen, malte er dort Kirchen und Paläſte, in der Lombardei führte er große Werke aus, nach Rom und Avignon verlangten ihn die Päpſte. Ueberall, wo man ihn begehrte, war er raſch zu Dienſten. Er arbeitete als Maler, Bildhauer und Architekt. Er ſtand mit den großen Herren auf gutem Fuße und gab ihnen derbe Antworten. Boccacio zeichnet ſeine Perſönlichkeit nicht allzu idealiſch. Giotto war klein, unanſehnlich, ja häßlich, gutmüthig, aber mit ſcharfer Zunge begabt, wie alle Florentiner. Auch Dante konnte beißende Antworten geben. Villani, ſein Zeitgenoſſe, erzählt, wie er Dummheit und Anmaßung ſcharf abzufertigen wußte, während man dem Eindrucke ſeiner Verſe und ſeiner traurigen Schickſale nach glauben ſollte, er habe ſich in vornehmem Schweigen abgewandt, wenn unter ihm ſtehende Naturen ſeinen Stolz auf die Probe ſtellten.

Dante und Giotto blieben Freunde bis zu Ende ihres Lebens. Als Giotto auf der Rückreise von Verona durch Ferrara kam und Dante in Ravenna hörte, daß er ihm so nahe sei, brachte er es dahin, daß er nach Ravenna berufen wurde. Die Malereien aber, die er im dortigen Dome ausgeführt hat, sind alle zu Grunde gegangen.

Das Schicksal war seinen Werken nicht günstig. Dem Bildnisse Dante's hatte man gerade ins Auge einen Nagel eingeschlagen. Noch im vorigen Jahrhundert wurden Kirchenwände in Neapel übertüncht, die Giotto gemalt hatte. Ein florentiner Bild, dem Vasari das höchste Lob ertheilt, kam während der Zeit zwischen der ersten und zweiten Auflage seines Buches aus der Kirche abhanden, in der es befindlich war. Es stellte den Tod der Maria dar mit den Aposteln ringsumher, während Christus die auffliegende Seele in seine Arme aufnimmt. Michelangelo soll es besonders geliebt haben. Es ist nie wieder zum Vorschein gekommen.

Das berühmteste Denkmal aber, das der Meister sich selbst gesetzt hat, bleibt der Glockenthurm, der neben Santa Maria del Fiore wie ein alleinstehender schlanker Pfeiler von kolossaler Größe in die Luft steigt, viereckig und von oben bis unten mit Marmor bekleidet. So wenig Arnolfo den Schluß des ungeheuren Dombaues selber erlebte, der noch anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode zur Vollendung bedurfte, ebensowenig war es Giotto vergönnt, seinen wunderbaren Thurm zu Ende zu führen. Er hinterließ wie Arnolfo ein Modell, nach welchem weitergearbeitet wurde, nur daß man am Schlusse des Werkes die gothische pyramidale Spitze fortließ, weil das Ende des Baues in Zeiten fiel, wo der

deutſche Styl längſt wieder aufgegeben und in Verachtung gefallen war.

Wie die Kirche, neben der er ſteht, Alles an Größe übertreffen ſollte, was auf Erden jemals gebaut worden wäre, ſo erhielt auch Giotto den Auftrag, einen Thurm aufzurichten, der Alles überragte, was griechiſche und römiſche Kunſt hervorgebracht hätten. Die aus ſchwarz und weißen Marmortafeln zuſammengeſetzte Oberfläche iſt mit den ſchönſten Ornamenten und Bildhauerwerken bedeckt, die bis zur Höhe in bewunderungswürdigem Reichthum ſtichhalten. Die Gliederung der verſchiedenen Etagen, die Fenſter, die Sculpturen, wohin man blickt und aufmerkſamer die Augen ſuchen läßt, bilden ein unvergleichliches Ganzes. Giotto verdiente die Ehre und die Geldbelohnung, die er dafür einerntete. Das Bürgerrecht, das er erhielt, war damals eine große Sache, und der jährliche Gehalt von hundert Goldgulden keine Kleinigkeit.

Er ſtarb 1336. Bis zum Ende des Jahrhunderts blieb ſein Styl die formende Gewalt in der florentiniſchen Kunſt. Die Namen ſeiner Schüler und Nachahmer bieten nichts, das über ihn hinausgeht. Es waren unerquickliche Zeiten, in denen keine höhere Gewalt ſich geltend macht in Italien, als trüber kampfbegieriger Egoismus. Das Land iſt der Schauplatz unendlicher Streitigkeiten, deren verworrenes Weſen durch keine hervorleuchtende Männergeſtalt edlere Bedeutung empfängt.

5.

Im Norden ſaßen die Visconti's als die Herren von Mailand, wo ſie Kaiſer Heinrich beſtätigt hatte. Durch ſie blieb das ghibelliniſche nördliche Italien mit den Kaiſern und

mit Deutschland in Verbindung. Ihre besten Soldaten waren deutsche Ritter und Landsknechte.

Nach Osten hin war Venedig den Visconti's zu stark, sie wandten sich nach Süden und brachten Genua in ihre Gewalt; damit war die ganze toscanische Küste, Lucca und Pisa, einst das Ziel der genuesischen Wünsche, nun ein Gegenstand der lombardischen Bestrebungen geworden. Das aber brachte Mailand mit Florenz zusammen, für welches der Besitz der beiden Städte nothwendig war. Dazu der Gegensatz der politischen Gesinnung: Mailand der Mittelpunkt des deutsch-kaiserlich ghibellinischen Adels in Italien, Florenz das Nest des päpstlich nationalen Bürgerthums, in engster Verbindung mit dem französischen Neapel und mit Frankreich selber, dessen Könige die römische Kaiserwürde an sich zu reißen hofften. Toscana lag zwischen dem Norden und dem Süden, wie der natürliche Kampfplatz der feindlichen Mächte, auf dem sie zusammentreffen mußten.

Florenz war eine von unruhigen Massen bewohnte Fabrikstadt. Es stellte sich bald heraus, daß eine unabhängige starke Gewalt die Stadt nach außen schützen müsse. Von den eigenen Bürgern konnte und durfte keiner so mächtig werden, um soviel zu vermögen; wir finden Florenz daher in den Händen mächtiger Fürsten, meist neapolitanischer Prinzen, die für schweres Gold mit ihren Truppen herbeigeholt werden. Es kam denen wohl der Gedanke, sich zu ständigen Herren aufzuwerfen. Dann aber zeigte sich die Gewalt der Bürgerschaft, die kein anderes Joch duldete als das, das sie freiwillig zu übernehmen gewillt war. Florenz blieb frei durch seine Demokratie, wie Venedig durch seinen Adel frei blieb.

Die anderen Städte Italiens fielen durch ihre Parteiungen einzelnen Familien oder fremder Herrſchaft anheim. Die Dinge nahmen ihren naturgemäßen Verlauf in ſolchen Fällen. Zwei Parteien des Adels befehdeten ſich, jede mit einer Familie, die die mächtigſte innerhalb ihres Kreiſes war, als Oberhaupt. Hatte eine der Parteien dann geſiegt, ſo ſuchten ſich diejenigen, welche ihre Führer geweſen waren, als Herren an der Spitze des ganzen Staates zu erhalten. Verſchwägerungen, Mord und dadurch herbeigeführte Erbſchaften, Verbindungen mit auswärtigen Häuſern, die Aehnliches beabſichtigten oder bereits erreicht hatten, befeſtigten die neue Stellung. Dieſe Herrſchaft ausdrücklich in eine erbliche zu verwandeln war kaum nothwendig, da es ſich von Anfang an um die ganze Familie handelte, deren Fortbeſtand durch Todesfälle der Oberhäupter nicht unterbrochen wurde.

In Florenz waren ſeit den älteſten Zeiten ſolche Attentate an der Freiheitsliebe des Volkes geſcheitert, auch in jenen Tagen, als es noch einen Adel in der Stadt gab. Merkte die ſiegreiche Partei, daß es nicht bloß auf die Niederwerfung ihrer Gegner, ſondern auf die Erhebung ihres eigenen Chefs zur Herrſchaft abgeſehen ſei, ſo verſagte ſie den Dienſt. Alle Feindſchaft ſchwand in ſolchen Momenten. Die Vertreibung des Herzogs von Athen, der 1343 zum Herrn der Stadt gemiethet worden war und dem es leicht dünkte, ſie unter ſeine Botmäßigkeit zu bringen, iſt eine der glänzendſten Thaten der Florentiner. Verführt durch die Feindſchaft der Parteien, glaubte er ſich mit Hülfe der Ariſtokraten oben zu erhalten. Aber er trieb es nur kurze Zeit. Ein Aufſtand brach aus, an dem ſich Jedermann ohne Unterſchied der

Farbe betheiligte, und der Herzog flüchtete vor dem empörten Volke, dem er nicht zu trotzen wagte.

In jenem selben Jahre noch war es, wo dann in Florenz der furchtbare letzte Kampf gegen die adligen Geschlechter gekämpft wurde, die nach der Vertreibung des Herzogs alsbald dem Volke von neuem feindlich gegenübertraten. Es waren ihrer nicht viele mehr, sie wurden vernichtet, aber sie verkauften ihren Untergang theuer genug. Eine gewaltige Straßenschlacht entspann sich, das Volk eroberte die Paläste der Familien, wunderbar weiß Machiavelli die Wuth der Bürger und den verzweifelten Widerstand der Herren zu schildern, wie eine Familie nach der anderen hinsank und dann, als die Zünfte gesiegt hatten, diese nun selber bald darauf zu erneuten Kämpfen sich zu spalten begannen. Die höheren Zünfte waren jetzt die „Großen", die Unterdrücker, gegen welche die niederen Zünfte, „das Volk", die Waffen ergriff. Wiederum mächtige alte Familien, die die Partei der Großen bilden, während andere, die emporzukommen strebten, die ungeduldigen Wünsche des niederen Volkes zur Empörung reizen.

Diese Revolutionen sind es, aus denen endlich die Medici auftauchen. Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts begannen sie sich zu erheben. Ihr Wachsthum war ein natürliches und deshalb unaufhaltsam. Aus dem Zusammenwirken zweier unüberwindlicher Mächte: der Eigenthümlichkeit des florentinischen Volkes und des eigenen Familiencharakters, sog es seine Nahrung, und eine Herrschaft bildete sich, die mit keiner anderen Fürstenherrschaft verglichen werden kann.

Die Medici waren Fürsten und doch Privatleute. Sie

herrſchten unumſchränkt und ſchienen niemals einen Befehl zu geben. Man könnte ſie erbliche Rathgeber des florentiniſchen Volkes, die erbliche florentiniſche Vorſehung nennen, Inhaber, Erklärer und Vollſtrecker der öffentlichen Meinung. Sie regierten ohne Titel und Mandat, ihre einzige Berechtigung floß aus ihrer Unentbehrlichkeit.

Der Reichthum der Familie war nur das äußerliche Werkzeug, mit dem ſie arbeitete, die eigentlich treibende Kraft, welche ſie zur Höhe ſteigen ließ, lag in dem Talente, Vertrauen zu gewinnen ohne es zu fordern, den Willen durchzuſetzen ohne zu befehlen, und ihre Feinde zu beſiegen ohne ſie anzugreifen. Ans Tageslicht traten nur ihre Erfolge, ſelten die Wege, auf denen ſie ſie erlangten. Hier ſcheuten ſie kein Mittel. In einer Vertheidigungsſchrift, in welcher der Charakter des erſten Coſimo mit Leidenſchaft oder vielmehr mit Wuth in Schutz genommen wird, leſen wir zum Lobe dieſes Vaters des Vaterlandes, er habe den römiſchen Kaiſer vergiftet, um Italien vor ſeinem Einbruche zu retten. Verrätherei und Gewaltſamkeit waren ihnen geläufig wie irgend einer anderen Fürſtenfamilie ihrer Zeiten, was ſie aber auszeichnete vor ihnen war die nationale, ächt florentiniſche Weiſe, in der ſie damit zu verfahren wußten. Sie waren feiner als die Feinſten in Florenz, fügſamer als die Schlauſten, packten ihre Feinde mit unvermeidlicher Accurateſſe und verſtanden es meiſterhaft, ſie in das Gefühl der Sicherheit einzuſchläfern, in dem befangen ſie ſich greifen ließen. Kaltes Blut in den ſchwierigſten Momenten nützte ihnen mehr noch als die Bravour, die ihnen niemals fehlte, mit beiden aber ging ein wunderbares Glück Hand in Hand und

was ſie wahrhaft verklärt, iſt ihr auf höhere Cultur gerichteter Geiſt, die Freude am Schönen und die edelmüthige Art und Weiſe, wie ſie denen ſich befreundeten, die in Kunſt und Wiſſenſchaften die erſten waren. Ihre Verdienſte und wiederum ihr Glück — denn das Schickſal begünſtigte die edle Neigung in vollem Maße — ſind hier ſo großartig, und dafür, daß die ganze Welt davon erfahre, hat der Genius der Geſchichte ſo ſchön Sorge getragen, daß die Medici einzig daſtehen als die Beſchützer von Kunſt und Wiſſenſchaft.

Der erſte Medici, deſſen Schickſal ſich in durchgreifender Weiſe in die Geſchicke der Stadt einmiſcht, war Salveſtro, im Jahre 1370 Gonfalonier von Florenz. Der Gonfalonier, die höchſte Behörde, ſaß ein Jahr im Amte. Man kann es ſchlichthin und allgemein mit dem Titel regierender Bürgermeiſter überſetzen, dem Wortlaute nach heißt es Bannerträger; der Gonfalonier führte das Banner der Gerechtigkeit zum Zeichen der oberſten Gewalt, die in ſeinen Händen lag.

Salveſtro, zugleich Anführer der demokratiſchen Partei, ſtürzte die Bürgerſchaft in eine der gefährlichſten Revolutionen. Ohne offen zu compromittiren, reizte er die Leute ſo lange, bis der Aufruhr ausbrach. Inmitten der Bewegung ſtand er darauf als loyaler Mann außerhalb allen Streites und offenbarte in ſeinen Manövern jenen Geiſt der Schlauheit und Energie, durch welchen ſeine Familie in ſpäteren Zeiten immer ſiegreich blieb, ſo oft ſie nur ihn rückſichtslos anzuwenden Kraft und Kühnheit beſaß.

Der Zweck der demokratiſchen Partei, an deren Spitze ſich die Medici ſtellten, war die Bekämpfung derjenigen Familien, welche ſich innerhalb der reinen Zunftverfaſſung durch

gemeinſame Reichthümer zur herrſchenden Minorität aufgeworfen hatten. Die Medici nahmen unter ihnen den Rang nicht ein, welchen ſie einzunehmen wünſchten. Ihre Familie war keine von den angeſehenſten und älteſten. Statt nun jedoch innerhalb jener Ariſtokraten, denen ſie gleich ſtehen wollten, ſich eine Partei zu bilden, mit deren Hülfe ſie dann vielleicht die großen Familien und das ganze Volk in Abhängigkeit gebracht hätten, machten ſie die Sache des Volkes zu der ihrigen, vernichteten vereint mit ihm die Großen und traten dann ihre Erbſchaft an.

So ſehr nun auch der Weg, den ſie einſchlugen, und die Hülfsmittel, deren ſie ſich bedienten, den ſchließlichen Erfolg als das ſiegreiche Spiel kalt angezettelter Intriguen erſcheinen laſſen könnte, ſo ſehr bedurfte es dennoch der größten Geiſteskraft, um als Sieger hervorzugehen. Eine Reihe der gefährlichſten Momente treten ein, in denen ſich die Medici mit fürſtlichem Tacte benehmen. Das Aufſteigen dieſer königlichen Bürger beſteht aus einer Folge politiſcher Ereigniſſe, die immer umfaſſender werden. Der Reinmenſchliche aber gab am Ende doch den Ausſchlag, und Edelmuth und Geiſtesgröße ofter, als heimlich berechnende Hinterliſt. Die Medici herrſchten nicht bloß dadurch, daß ſie die böſen Eigenſchaften ihrer Mitbürger in der größten Potenz beſaßen, ſondern auch weil ſie das Vortreffliche des florentiniſchen Nationalcharakters ſtärker in ſich trugen als irgend wer. Das Nachtheilige tritt überall ſtark hervor, weil es deutlicher zu erkennen iſt und ſich in einzelnen Fällen mit Schärfe zeigt; das Gute, das mehr in einer allgemeinen Stimmung beruht, und das ſelbſt da, wo man es erkannt hat, dennoch als etwas ſich von

ſelbſt Verſtehendes leicht überſehen wird, erblaßt dagegen und ſcheint kaum ein Verdienſt zu ſein. Deshalb mag auch wohl bei Salveſtro weniger augenſcheinlich ins Gewicht fallen, daß die Sache, der er diente, an ſich eine gute und gerechte war. Man glaubt in zu hohem Grade zu erkennen, daß er ſie nur benutzte. Er ging aus den Stürmen, die er angeblaſen, mit dem Ruhme eines Demokraten hervor, den das Volk liebte, zugleich blieb er der Mann, den die Großen nicht entbehren konnten. 1388 ſtarb er. Nach ſeinem Tode ward Veri dei Medici das Haupt der Familie. Die Streitigkeiten der höheren und niederen Zünfte um den Antheil an der Regierung dauerten fort. Die Aufſtände nahmen kein Ende. Man mordete, man ſtürmte den mißliebigen Großen die Paläſte, plünderte und ſteckte ſie an. Hinrichtungen, Verbannungen, Confiscationen oder Aufrüchigkeitserklärungen, durch welche bedenklichen Perſönlichkeiten auf gewiſſe Zeit die Ausübung der politiſchen Rechte entzogen ward, waren an der Tagesordnung. In ganz Italien herrſchte um dieſe Zeit ein principienloſer Krieg Aller gegen Alle. Kaiſer und Papſt miſchen ſich hinein, kümmern ſich aber, wie die Uebrigen, nur um niedere Vortheile. Die großen Gedanken ſind in Vergeſſenheit gerathen. Es mangelte in geiſtigen und politiſchen Dingen die letzte Inſtanz, bei der eine Entſcheidung zu ſuchen wäre. Der Trieb, zu unterjochen und materielle Güter zu ſammeln, war der einzige Grund der Ereigniſſe.

Vergleicht man unſere Tage, die von Vielen verwirrt und haltlos geſcholten werden, mit den damaligen Zeitläuften, ſo ſcheint der heutige Zuſtand ein ideal harmoniſches Gefüge,

wo Wahrheit, Würde und Langmuth das Scepter führen, wo alle unedele Leidenschaft ihr Gift und selbst das Geld seinen Zauber verloren hat. Wir bilden uns manchmal ein, für Geld wäre heute Alles zu haben: wie wenig aber scheinen wir mit diesem Werkzeuge ausrichten zu können, wenn wir jene verflossenen Strömungen der Geschichte betrachten. Welcher Fürst dürfte heutigen Tages so mit allem Handel treiben, was seiner Macht zugänglich ist, wie es damals geschah? Die Gewalt der öffentlichen Meinung, die heute mit finsterer Stirn auf die Handlungen der Fürsten und Völker herabblickt, existirte nicht. Das zwingende Gefühl politischer Sittlichkeit, das in den Gemüthern erwacht ist, war etwas, das auch nicht die fernsten Ahnungen der Menschen berührte.

Die Herrschaft Cosmo's dei Medici fällt zusammen mit dem Aufschwunge, der Italien aus dieser Versunkenheit aufriß. Wie rettende Inseln tauchten die Gedanken des antiken Geistes in der allgemeinen Sündfluth empor; zu ihnen flüchtete man. Der Einfluß der griechischen Philosophie wurde neu lebendig. Die Medici sind auf's innigste betheiligt bei ihrem Wiederaufblühen. Von der Kunst jener Tage ist, ohne ihren Namen zu nennen, nicht zu erzählen. Die Vortheile, welche Florenz und seinen Bürgern von der Natur verliehen waren, wurden durch Cosmo erkannt und gesteigert, und so die Stadt zum Mittelpunkte Italiens gemacht, das jetzt an Bildung die übrigen Länder Europa's überflügelte.

6.

Vier bedeutende Künstler treten auf in Florenz mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio. Märchenhaft ausgedrückt könnte man sagen, daß sie vier Brüder gewesen seien, die sich in ihres Vaters Giotto Erbschaft theilten und deren jeder die Grenzen seines Antheils zu einem neuen Reiche ausdehnte. Diese vier sind die Gründer einer neuen Kunst, die nach vielen Jahren dann die Grundlage derjenigen ward, über deren Blüthe keine folgende hinauswuchs.

Ghiberti begann als Goldschmiedslehrling. Zuerst arbeitete er in Giotto's Manier. Den Uebergang zu eigener Eigenthümlichkeit lassen die Thüren von San Giovanni am besten erkennen, welche heute noch, die bis auf wenige Spuren aufgezehrte Vergoldung ausgenommen, rein und unberührt an ihrer Stelle stehen.

Drei offene Thore hat die Kirche, das vierte nach Westen liegende ist zugemauert. Das südliche war von Andrea Pisano mit erzenen Flügeln ausgefüllt, zu denen Giotto die Zeichnungen machte. Im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts beschloß die Zunft der Kaufleute, denen die Kirche zu eigen gehörte, das östliche Thor ausführen zu lassen und schrieb eine Concurrenz der Künstler aus, welche auf die Ehre und den Gewinn ihre Ansprüche erheben wollten.

Ghiberti war damals zwanzig Jahre alt. Er hatte Florenz verlassen, wo die Pest herrschte, und malte in Rimini für Pandolfo Malatesta die Gemächer eines Palastes aus. Jetzt kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Sechs Künstler

betheiligten ſich an dem Wettkampfe, unter ihnen Brunelleschi, der, drei Jahre älter als Ghiberti, ihm hier zum erſten Male als Gegner den Rang ſtreitig machte.

Die Aufgabe war ſo geſtellt, daß die eine vorhandene Thür als Muſter dienen ſollte. Jeder Flügel iſt hier in eine Reihe übereinanderliegender Felder eingetheilt, jedes Feld enthält ein Bild in Basrelief. Die Herſtellung eines einzigen ſolchen Bronzefeldes wurde gefordert nnd dafür die Zeit eines Jahres zugeſtanden. Vierunddreißig fremde und einheimiſche Meiſter hatte man als entſcheidende Commiſſion hingeſtellt.

Ghiberti erfreute ſich der Hülfe ſeines Vaters, bei dem er gelernt hatte und der ihn beim Guß des Erzes unterſtützte. Es kam bei dieſer Concurrenz nicht ſo ſehr darauf an, ſich durch eine geniale Erfindung etwa als den würdigſten Meiſter zu bewähren, ſondern es ſollte erprobt werden, wer, auf welche Weiſe immer, das vollendetſte Stück Erzguß zu liefern im Stande ſei. Es handelte ſich um Erfahrung und geſchickte Behandlung des Materials. Ghiberti's Arbeit wurde von tadelloſer Ausführung befunden und ihm am 23. November 1403 das Werk übertragen. Eine Anzahl anderer Künſtler gab man ihm zu Mitarbeitern. Wie viel jedes Jahr fertig werden mußte, war im Contracte genau feſtgeſtellt. Einundzwanzig Jahre dauerte die Arbeit. Am 19. April 1424 wurden die beiden Flügel in ihre Angeln gehoben. Ghiberti's Ruhm verbreitete ſich jetzt in ganz Italien, ſeine Thätigkeit ward von allen Seiten in Anſpruch genommen, in Florenz aber faßte man den Entſchluß, ihm nun auch die dritte Thür zu übertragen.

Er war an kein Vorbild mehr gebunden, die einzige Bedingung ſtand im Contracte, daß er, ſo lange an der Thür gearbeitet würde, ohne Zuſtimmung der Zunft der Kaufleute keinen anderen Auftrag übernehmen dürfe; übrigens, was Zeit und Koſten anbeträfe, ſei Alles ſeinem Belieben anheimgeſtellt. Man erwarte jedoch von ihm, daß er, wie er mit der bereits vollendeten Thür alle anderen Meiſter beſiegt habe, bei dieſer neuen ſich ſelbſt übertreffen würde. Am 16. Juni 1452 ward auch dieſes Werk an Ort und Stelle geſchafft. Am erſten hatte ihm noch ſein Vater geholfen, diesmal konnte ihm ſein Sohn Vittorio bei der Vergoldung zur Hand gehen, welche nachträglich vorgenommen wurde. Nicht lange danach ſtarb Lorenzo Ghiberti; ſein ganzes Leben, das er auf vierundſiebzig Jahre brachte, iſt dieſen beiden Hauptwerken geweiht geweſen.

Die zweite Thür übertrifft die erſte in jeder Hinſicht. Wie ihm geboten war, folgte der Meiſter frei dem bildenden Genius. Seine Arbeit iſt im höchſten Sinne geſchmackvoll, das Erhabenſte, was das künſtleriſche Handwerk zu leiſten vermochte. Die Compoſitionen der einzelnen Felder ſind in einer Weiſe effectvoll zur Darſtellung gebracht, die ohne eine ſo durchdringende Kenntniß und Ausbeutung aller der Vortheile, die das Material nur irgend geſtattete, unmöglich geweſen wäre. Man könnte dieſe Thür eine koloſſale Goldſchmiedsarbeit nennen, man könnte aber auch ſagen, die einzelnen Felder ſeien ins Relief übertragene Gemälde, wie ſie nur der geſchickteſte Maler zu erfinden befähigt ſei. Die Thür iſt ein Werk für ſich, das ſpätere Nachahmung niemals zu erreichen im Stande war. Der die Felder umſchlie-

ßende Rand, das eigentliche Gerippe der beiden Flügel, iſt mit ungemeinem Reichthum an Figurenſchmuck ausgeſtattet, mit liegenden und ſtehenden Statuetten, die beinahe frei gearbeitet und in Niſchen poſtirt ſind, mit vorſpringenden Portraitköpfen und anderen Ornamenten, deren keines von geringerer Sorgfalt als das andere zeugt. Dieſe Thür iſt die erſte bedeutende Schöpfung florentiniſcher Kunſt, deren Einfluß auf Michelangelo erkenntlich ſcheint. Die Erſchaffung Adams an der Decke der ſiſtiniſchen Capelle, die Trunkenheit Noahs, die Tödtung Goliaths ebendaſelbſt beruhen in ihren erſten Gedanken auf den kleinen Geſtalten der Ghibertiſchen Compoſitionen. Michelangelo überſetzte ſie ins Rieſenhafte. In einigen Figuren der Einfaſſung finden wir bereits Körperwendungen, die Michelangelo mit Vorliebe anwendet. So die geſtreckte Lage, bei der ſich die aufgerichtete Bruſt ſeitwärts auf den eingeknickten anliegenden Arm ſtützt, daß die Schulter ein wenig heraufgedrängt wird, eine Auffaſſung der menſchlichen Geſtalt, die bei Michelangelo's Nachahmern zu einer beinahe ſtereotypen Erſcheinung wird. Michelangelo ſagte von dieſen Thüren, ſie wären würdig die Thüren des Paradieſes zu ſein.

Was Ghiberti den Vortritt in einer neuen Richtung gegeben hat, war das Studium der Antike. Ein Gefühl für den Werth, welches den Ueberreſten der alten Kunſt innewohnte, war nie ganz erloſchen geweſen in Italien. Der Nation aber fehlte die Ehrfurcht und das Verſtändniß. Petrarca klagt, daß die aus der Art geſchlagenen Römer mit den Trümmern ihrer alten Größe einen ſchmähligen, die Stadt beraubenden Handel trieben. Um das Jahr 1430

gab es in ganz Rom sechs antike Statuen, die genannt zu werden verdienten. Ghiberti hat Aufzeichnungen über die Kunst hinterlassen, er spricht von der Entdeckung antiker Marmorwerke wie von seltenen Ereignissen. Er beschreibt einen Hermaphrodit, den er 1440 in Rom sah, wo ihn ein Bildhauer, der das Grabmal eines Cardinals zu arbeiten hatte und nach brauchbaren Marmorstücken suchte, acht Fuß unter der Erde auffand, eine liegende Figur, die mit der glatten Seite ihres Postaments über eine Cloake gestellt, als Deckstein diente. In Padua sah er eine zweite Statue, die in Florenz entdeckt wurde, als man den Grund zu einem Hause ausgrub. Die dritte in Siena, von dieser aber habe er nur eine Zeichnung gesehen, die Ambrosio Lorenzetti (ein Schüler Giotto's) von ihr angefertigt hätte und die ihm in Siena von ihrem Besitzer, einem alten Karthäuser Mönche, der ein Goldschmied war, gezeigt worden sei. Dieser habe ihm auch erzählt, wie beim Funde der Statue alle Gelehrten, Maler, Bildhauer und Goldschmiede der Stadt zusammengekommen wären, sie betrachtet und berathschlagt hätten, wo sie aufzustellen sei. Dazu hätte man endlich den Marktbrunnen ausersehen. Die Statue sei ein wunderbar schönes Werk gewesen, mit einem Delphin an dem einen Beine, auf dem sie aufstand, an ihrem Fußgestell habe der Name Lysippos gestanden.[1]

Kurze Zeit nach der Aufstellung der Statue nimmt der Krieg, den Siena mit Florenz führte, eine böse Wendung. Es muß um's Jahr 1390 gewesen sein, wo Siena mit Visconti gegen die Florentiner verbündet war. Das Rathscollegium der Stadt überlegt hin und her, wodurch dies plötzliche Einbrechen des Unglücks verschuldet sein könnte und

gelangt zur Anſicht, durch Aufrichtung des Götzenbildes, das allem Chriſtenglauben zuwider ſei, habe man den Zorn des Himmels herabbeſchworen. Das arme Werk des Lyſippus wird heruntergeſtürzt und in tauſend Trümmer zerſchlagen, die man, um aus der böſen Sache ſogar noch Vortheil zu ziehen, heimlicherweiſe auf florentiniſches Gebiet ſchaffte und da in die Erde gräbt. Ghiberti wußte die Vorzüge der antiken Arbeit wohl zu ſchätzen. Von einem in Florenz gefundenen Torſo ſagt er, er ſei mit ſo großer Zartheit ausgeführt, daß man dieſe Feinheiten weder bei vollem, noch bei gedämpftem Lichte mit dem Auge allein zu erkennen vermöge, man müſſe ſie mit den Fingerſpitzen heraustaſten wenn man ſie ganz und gar entdecken wolle.

Wenn er in dieſer Richtung den alten Meiſtern ihre Geheimniſſe ablernte und ſie der Sculptur zu Nutzen anzuwenden bemüht war, ſo beſtrebte ſich Brunelleschi, mit gleich glücklichem Erfolge, die Schönheit der antiken Architektur zu Ehren zu bringen. Als ihm in jener Concurrenz der Preis nicht zuerkannt worden war, machte er ſich mit Donatello, ſeinem jüngeren Freunde, nach Rom auf. Auch er hatte als Goldſchmied angefangen, ſich bald aber dem Studium der Architektur ergeben. Indeſſen ſo gut wie Ghiberti auch Architekt war, ſo gut war Brunelleschi Maler, Bildhauer und Erzarbeiter. Alle dieſe Studien bildeten ein Ganzes, das man Kunſt nannte, wie alle geiſtige Arbeit nach jeder Richtung hin ein Ganzes bildete, das man Wiſſenſchaft nannte. Dieſe Univerſalität finden wir ſchon bei Giotto, der zu allem Uebrigen auch Gedichte zu machen verſtand.

In Rom begannen die beiden Freunde die Ueberbleibſel

der antiken Bauwerke auszumeſſen. Den Römern war dieſes Intereſſe an den Ruinen ihrer Stadt durchaus unverſtändlich, man glaubte von den jungen Florentinern, ſie grüben nach Gold und Silber in dem Gemäuer der Tempel und Kaiſerpaläſte und nannte ſie die Schatzgräber. Damals ſtand noch manches, das heute in Trümmern liegt oder ganz und gar verſchwunden iſt. Erſt lange nach jenen Zeiten, über fünfzig Jahre ſpäter, zerſtörte der Cardinal von San Marco das Coliſeum, um aus den Werkſtücken den venetianiſchen Palaſt zu bauen. Brunelleschi erwarb ſich in Rom die Anſchauungen, mit denen er ſpäter den gothiſchen Styl völlig beſiegte. Seine Erkenntniß des antiken Kuppelbaus, die er ſich durch die genaueſte Vermeſſung des Pantheons erwarb, ſetzte ihn in den Stand, die Kuppel des Domes in Florenz zu wölben, nach welcher dann endlich Michelangelo die von Sanct Peter aufthürmte. So führen die Wege der florentiniſchen Kunſt auf dieſen einzigen größten hin.

Nach Florenz zurückgekehrt, befand er ſich zeitweiſe unter den Künſtlern, deren Hülfe Ghiberti zu ſeiner großen Arbeit bedurfte. Auch Donatello arbeitete hier mit. Sie gingen zum zweiten Male nach Rom, wo erneute Studien des Alterthums vorgenommen wurden; jetzt erſt trat Brunelleschi zu Hauſe mit ſeinem Projecte zur Vollendung von Santa Maria del Fiore auf. Ihm gegenüber ſtand wiederum Ghiberti, der den Ruhm auf ſeiner Seite hatte und gewohnt war, in Sachen der Kunſt das große Wort zu führen.

Der Dom war längſt fertig, nur ſeine Mitte ſtand frei und ohne Dach. Niemand wußte, wie die ungeheure Oeffnung zu ſchließen ſei. Eine Concurrenz ward ausgeſchrieben. Die

florentiniſchen Handlungshäuſer in Deutſchland, Burgund, Frankreich und England hatten die Weiſung erhalten, den Abgang bedeutender Meiſter nach Florenz zu bewirken. 1420 wird die Verſammlung eröffnet. Allerlei Meinungen kommen zu Tage. Der Eine ſchlägt vor, freie Pfeiler aufzuführen, welche das Kuppelgewölbe tragen ſollten. Ein Anderer will die Wölbung aus Bimſtein aufmauern, der Leichtigkeit wegen. Ein einziger mächtiger Tragepfeiler in der Mitte des Gewölbes wird proponirt. Der tollſte Vorſchlag ging dahin, die ganze Kirche mit Erde zu füllen, um eine einſtweilige feſte Stütze für das Gewölbe zu gewinnen. Damit dieſe Erde nach Vollendung des Baues dann um ſo ſchneller wieder fortgeſchafft würde, ſollten kleine Silberſtücke hineingemiſcht werden: was Hände hätte würde dann auf das eifrigſte davon fortſchleppen.

Brunelleschi's Project war ein freies Gewölbe. Er wolle es aufführen ohne nur ein Gerüſt zu brauchen. Die enormen Koſten der Anderen reducirte er auf eine geringe Summe. Doch je mehr er verſprach, um ſo unglaublicher ſchienen ſeine Worte. Niemand hörte ihn, und ſchon war er auf dem Sprunge wieder nach Rom, hinweg aus ſeiner undankbaren Vaterſtadt, als den Leuten zuletzt das Verſtändniß kam, es könne doch etwas hinter dem Manne ſtecken. Er hatte ſein Modell den vereinigten Architekten nicht vorzeigen wollen, in der Stille ließ er es nun diejenigen ſehen, von deren Stimme der Zuſchlag abhing. Eine neue Verſammlung wird berufen; abermaliger Streit, abermalige Weigerung, das Modell zu zeigen; endlicher Sieg Brunelleschi's dennoch, der durch ein Gleichniß ſeinen überragenden Verſtand darthut.

Er verlangt von den Herren, sie sollten ein Ei auf die Spitze stellen, und es folgt die Geschichte vom Ei des Columbus, das alle vereinten Baumeister nicht aufrecht hinzustellen vermögen und das Brunelleschi lange Jahre, ehe eine Seele an Columbus dachte, nach seiner Methode zum Stehen bringt.

Jetzt, nachdem er den Bau erhalten hat, erwacht die Eifersucht Ghiberti's. Vasari's Erzählung wird bei dieser Gelegenheit offenbar mythisch, indessen wie dem auch sei, was er vorbringt, gewährt Einblick in das Leben und Treiben der florentinischen Künstlerschaft und zeigt, wie da nicht nur Kunst gegen Kunst, sondern auch List gegen List auftrat. Ghiberti stand in der Blüthe seines Ruhmes. Er bringt es dahin, daß ihm und Brunelleschi zusammen der Bau der Kuppel übertragen wird. Brunelleschi, wüthend und außer sich über diesen Streich, will wiederum Alles im Stich lassen. Donatello aber und Luca della Robbia, letzterer ebenfalls ein vortrefflicher Bildhauer, bewegen ihn, statt seine Zeichnungen zu zerreißen und ins Feuer zu werfen, wie er thun wollte, lieber mit den Vorstehern des Baues sich zu verständigen, kurz, er läßt sich zureden und die Arbeiten nehmen ihren Anfang. Sein Modell jedoch, das er größer in Holz ausführen läßt, hält er vor Ghiberti sorgfältig verschlossen, der seinestheils nicht minder ein Modell anfertigt, für welches er dreihundert Lire Kosten in Anschlag bringt, während Brunelleschi nur fünfzig beansprucht. Sieben Jahre wird so in Gemeinsamkeit fortgebaut, bis man an den bedenklichen Punkt kommt, wo Ghiberti's Weisheit zu Ende war. Die eigentliche Wölbung begann. Es kam darauf an, das richtige Princip zur Anwendung zu bringen, nach welchem die Steine

ineinandergefügt wurden. Nun ſtellt ſich Brunelleschi krank. Ghiberti, erſt verlegen, dann rathlos, kann allein nicht weiter und muß zurücktreten. Anfänglich behält er ſeine drei Goldgulden monatlich, die er wie Brunelleschi bezog, dann wird dieſem der Gehalt auf acht erhöht, während Ghiberti's Antheil ganz fortfällt. Ebenſo klug weiß Brunelleschi die Arbeiter zu behandeln, die ihm nicht immer zu Willen ſind. Seine Stellung in der Stadt war eine bedeutende. Schon 1423 trat er in die Signorie ein. Neben dem großen Bau der Kuppel beſchäftigten ihn zahlreiche andere Aufträge. Nicht minder jedoch Ghiberti, und um ſie her andere Meiſter, deren Werke und Namen aber nur für diejenigen Bedeutung haben, die ihnen an Ort und Stelle nachzugehen im Stande ſind.

Brunelleschi ſtarb 1446; als Architekt nicht gerade Urheber der neuen Richtung, die das Gothiſche verdrängte, wohl aber der Meiſter, der mit den größten Mitteln ihre Uebermacht zu einer Thatſache ſtempelte. Dennoch auch er, wie Ghiberti, mehr Handwerker im großen Style, wie denn überhaupt die Tage noch in ferner Zukunft lagen, in denen die Männer auftraten, deren eigenſtes Weſen der erkennbare Mittelpunkt ihrer Kunſt iſt. Beſonders für die Maler gilt dieſe Bemerkung, denen doch eine ſolche Freiheit am eheſten erreichbar iſt.

Die Arbeiten der einzelnen Meiſter ſind mehrentheils in Fülle vorhanden. Wir vermögen ihre Eigenthümlichkeit, vielleicht ſogar ihre Neigungen zu unterſcheiden; der Eine ahmt hier, der Andere dort nach, der iſt um eine Spur zarter, der Andere derber; es iſt ein Genuß, die Reihen der Sammlungen und die Gemälde der Kirchen, Paläſte und öffent-

lichen Gebäude mit geübterem Blicke anzusehen, und die Meister fest zu erkennen oder annähernd zu bestimmen. Eine große Anzahl geschichtlicher Zeugnisse, an deren Vervollständigung noch unablässig gesammelt wird, Correspondenzen, Contracte, Testamente bestätigen oder corrigiren das ästhetische Urtheil und verleihen den Kunstwerken höheren Werth, die alle dadurch auch in historischer Weise nochmals in Zusammenhang gerathen: trotzdem aber wäre im höchsten Sinne die florentinische Kunst bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der Betrachtung weniger werth, wenn nicht später die Erscheinungen einträten, die als ihre endliche Blüthe sich entfalteten. Selbst Masaccio's Arbeiten, der zu Ghiberti und Brunelleschi als der dritte große Wiedererwecker der Kunst gerechnet wird, berühren die höhere Kunst kaum, halten sich immer noch innerhalb der Grenzen des edelsten Handwerks. Diese Männer wirken für bestimmte Zwecke in ausgezeichneter Weise, aber dem so Entstandenen fehlt das, was einem Kunstwerke eigen sein muß, um seinen Meister ein Genie und seine Art zu arbeiten Styl nennen zu dürfen. Jedes Werk eines großen Künstlers muß bei aller Vollendung des Geleisteten geistig gleichsam die Aussicht auf ein noch größeres Werk eröffnen, das unsichtbar darüber schwebt, und uns, ohne daß wir wissen woher sie stamme, mit jener ewig unbefriedigten Neugier erfüllt, die, nachdem sie Alles gesehen zu haben glaubt, dennoch im Momente, wo sie sich abwendet, fühlt, sie habe erst das Wenigste gesehen.

Als ein Mann, der es versucht, solche Werke hinzustellen, erscheint Donatello. Er lebt nicht mit sich im Frieden. Er will mit seinen Arbeiten nicht das bewirken, daß kein Anderer

ihn übertreffe, ſondern er ſtrebt danach, eine Idee auszudrücken, die zu verfolgen ihm mehr dünkt, als techniſche Vollkommenheit zu zeigen. Das heitere Genügen in der Ausübung hoher Geſchicklichkeit, das aus Ghiberti's Arbeiten herausblickt, geht den ſeinigen ab. Sie haben meiſt etwas Unfertiges, Rauhes, aber ſie ſind lebendig und es iſt der Geiſt ihres Meiſters, der ihnen dies Leben eingehaucht hat.

Auch für Donatello war Ghiberti ein mächtiger Nebenbuhler, doch ſchlugen ſie beide verſchiedene Wege ein. Während Ghiberti ſeinen Figuren eine gewiſſe allgemeine Grazie, ſeinen Ornamenten gefällige Zierlichkeit zu geben weiß und ein Ineinandergreifen aller Theile zum günſtigſten Totaleffect durch gleichmäßige Vollendung der Einzelnheiten erzielt, wirft ſich Donatello kräftig auf die rückſichtsloſe Nachahmung der Natur, wie ſie ihm vor die Augen trat.

Ueber dies Beſtreben bringt Vaſari wieder eine jener kleinen Geſchichten vor, deren Glaubwürdigkeit auf ſchwachen Füßen ſteht, die aber wahrhaft in ſich und wichtig erſcheint, weil ſie die Natur des Künſtlers kennzeichnet. Noch in den Anfängen begriffen, ſoll er ſeinen Freund Brunelleſchi einmal um ein offenes Urtheil über ein von ihm gearbeitetes Crucifix gebeten haben. Was du da gemacht haſt, ſagt dieſer, iſt kein Chriſtus, ſondern ein ans Kreuz genagelter Bauer. Tadeln iſt leichter als beſſer machen, antwortet Donatello. Brunelleſchi ſteckt das ruhig ein und arbeitet für ſich in der Stille ein Crucifix, das er eines Morgens in die Werkſtätte mitnimmt. Donatello kommt gerade vom Markte und hat ihr beiderſeitiges Frühſtück, Früchte, Käſe, Eier etcetera in der Schürze. Brunelleſchi hält ihm das Crucifix hin und er

ist so verblüfft bei diesem Anblick, daß er staunend die Hände erhebt, und Alles, was in der Schürze war, auf die Erde fallen läßt. Wie sollen wir nun aber frühstücken? ruft Brunelleschi. Hebe du dir vom Boden auf, was du Lust hast, antwortet Donatello, ich für mein Theil habe heute mein Frühstück vorweg; ich sehe wohl, daß du für Christusse gemacht bist, und meine Kunst für nichts weiter als Bauern gut ist. Vasari erzählt die Anekdote zweimal an verschiedenen Stellen und nicht ganz übereinstimmend.

Brunelleschi hatte nicht Unrecht. Ein Zug derber Wirklichkeit geht durch die Gestalten seines Freundes, auch die zartesten nicht ausgenommen. Was für ein Mann ist der heilige Georg in der Nische der Kirche Or San Michele! In voller Rüstung steht er da, strack auf beiden Beinen, die etwas gespreizt sind, mit gleichmäßiger Wucht auf beiden ruhend, als wolle er so ausharren und keine Gewalt sollte ihn von seinem Posten bringen; den hohen Schild hat er gerade vor sich hingestellt, beide Hände rühren seinen Rand an, halb um ihn zu halten, halb um daran zu ruhen; Stirn und Augen voll abwartender Kühnheit. Auch Ghiberti hat in die Nischen von Or San Michele Statuen geliefert, deren Vortrefflichkeit erfreut, kommt man aber an diesen Georg heran, so verwandelt sich das bloß ästhetische Interesse plötzlich in lebendigeren Antheil an der Person des Meisters. Die Technik wird Nebensache. Wer ist das gewesen, fragt man, der einen solchen Kerl so schlagfertig dahingestellt hat?

Ghiberti und Brunelleschi standen zu den Medici in engen Beziehungen. Donatello, scheint es, in höherem Maße als beide; er war der erste große Künstler, dessen Schicksal auf

dem der Familie mitberuhte. Sie verehrten ihm ein Landgut und verwandelten, als ihm deſſen Bewirthſchaftung zu viel Mühe machte, das Geſchenk in eine jährliche Rente. Cosmo dei Medici empfahl ihn ſterbend ſeinem Sohne Piero, der ſich liebevoll ſeiner annahm und ihn in San Lorenzo ehrenvoll begraben ließ.

Donatello war ein einfacher Mann von wenig Bedürfniſſen. Einen von Cosmo geſchenkten Mantel wollte er nicht tragen, weil er zu prachtvoll ſei. Sein Geld ſoll immer offen dagelegen haben in einem Korbe, der von der Decke herabhing. Seine Freunde durften jederzeit hineingreifen, wenn ſie es brauchten. Uralt und gelähmt lag er die letzte Zeit ſeines Lebens in einem kleinen Häuschen, deſſen Lage Vaſari noch genau angiebt, von dem aber heute keine Spur mehr vorhanden iſt. Die ganze Stadt folgte der Leiche, als er begraben wurde.

Zehn Jahre nach Donatello's Tode erſt wurde Michelangelo geboren. Zwiſchen beiden fand eine auffallende geiſtige Verwandtſchaft ſtatt. Aeußerlichen Zuſammenhanges der früheren Meiſter zu Michelangelo wurde bereits gedacht, hier aber war die Aehnlichkeit der Natur ſo ſtark, daß einer von den geiſtreichen Florentinern jener Zeit die Bemerkung machte, entweder buonarrotiſire Donatello oder es donatelliſire Buonarroti. Auch meißelte Donatello den Marmor kühn und mit Leichtigkeit, wie Michelangelo, lieferte dabei aber, wie dieſer gleichfalls, wenn es darauf ankam, die zarteſte, glätteſte Arbeit. Sein heiliger Georg iſt ein Erzguß und auf kräftige Geſammtwirkung angelegt, dagegen befindet ſich in der Karthauſe bei Florenz das Grabdenkmal eines Biſchofs, das

unübertrefflich fein vollendet ist. Mitten in einem Gemach liegt die auf dem Rücken ruhende, lang ausgestreckte Gestalt auf dem Boden, ohne jede Unterlage als nur ein Kissen unter dem Haupte. Geschützt durch die heilige Stille und Abgeschiedenheit des Klosters, unangetastet von Zerstörung, kaum vom Staube angeflogen hat das Marmorbild Jahrhunderte lang seine erste Frische bewahrt. Hier gewinnt man die Ueberzeugung, daß, wenn der Meister an anderen Stellen in größeren Zügen arbeitete, es sein Wille war und nicht weil die Hand ihm die feinere Arbeit versagte. Ebenso groß als seine Kunst beim Marmor war die Geschicklichkeit im Erzguß. Die Kirche von San Lorenzo, die Brunelleschi für die Medici neu erbaute, ist in ihrer inneren Ausschmückung das Werk Donatello's und seiner Schüler. Michelangelo vollendete zuletzt, was noch fehlte. Und doch ist diese Kirche, angefüllt von einer Reihe von Werken beider Künstler, deren jedes einzelne seinem Urheber einen Namen gemacht hätte, nur ein Ort unter den vielen, die durch den Reichthum ihrer Phantasie verherrlicht wurden.

Florenz ist voll von Donatello's Werken, das übrige Toscana und Italien besitzen daneben ihren guten Antheil. Betrachtet man die Arbeiten hier und da vereinzelt, so erblickt man nur die Kunst eines einsamen Mannes; überschlägt man aber die gesammte Summe, die Mühe, den Umfang, die Kostbarkeit, so sieht man im Geiste den Meister inmitten einer großen Werkstatt und von ausgezeichneten, zahlreichen Schülern umgeben, die alle unter seinem Namen thätig sind. Man bringt nun die vortrefflichsten Werke allein auf des Meisters eigene Rechnung, während

man das Gleichgültigere nur ſeiner Werkſtatt zuertheilt. Eine ſolche Thätigkeit aber iſt nicht zu denken ohne ein Volk, das nicht müde wird, ſeine Künſtler zu erneuten Anſtrengungen anzuſpornen.

7.

Donatello lebte ſchon in Zeiten hinein, wo größerer Reichthum an Werken der alten Kunſt ſich eingefunden hatte. Er brachte Coſimo auf den Gedanken, antike Statuen zu ſammeln und öffentlich aufzuſtellen. Zerbrochene oder verſtümmelte ergänzte er ihm. Dies waren die Anfänge des mit ſoviel Schätzen ausgeſtatteten Gartens von San Marco, in dem Michelangelo als Kind ſeine Studien machte. Was in Donatello's Jugend mehr eine unverſtandene Liebhaberei Einzelner geweſen war, hatte ſich allmählig zum Geſchmack des großen Publicums erhoben, und die Vortheile, welche er und die Anderen mit ihm ſich in der Jugend, ihrem Inſtinct nachgehend, mühſam zuſammenerwarben, wurden von nun an den folgenden Künſtlern als eine unumgängliche, aber bequem zu erreichende Uebung überliefert.

Der Umſchwung, der ſich in Italien während des Lebens und Wirkens der vier Künſtler vollbrachte, war ein Alles durchdringender. Das Alterthum brach in friſchen Quellen aus der Erde und befruchtete die Welt. Die Päpſte widerſetzten ſich dem nicht, ſie und der weltliche und geiſtliche Adel Italiens ſtrebten um die Wette danach, das Wiederaufleben der antiken Cultur ſich ſelbſt zum geiſtigen Genuſſe auszubeuten. Die Buchdruckerkunſt erweiterte die Wirkung der römiſchen und griechiſchen Autoren ins Unendliche. In Flo-

renz fällt der Einbruch dieser Zeiten und die vollendete Herrschaft der Medici mit der Ausdehnung des Territoriums und bedeutender Erweiterung der Handelsbeziehungen zusammen. Aus allen Enden der Welt strömt Reichthum in die Stadt. Die Familien der großen Bürger haben fürstliche Mittel in den Händen. Eine neue Generation wächst auf, aber es zeigen sich auch die ersten Spuren jener Weltanschauung, für welche der schönste Genuß des Lebens höher stand, als die rasende Vaterlandsliebe und die Befriedigung des Triebes, sich frei zu fühlen, welche bis dahin die Geschicke der Stadt geleitet hatten.

Diese Zeiten aber sind uns bekannter und verständlicher. Sie haben nichts Mythisches mehr an sich, wie die vorhergehenden, sie sind erfüllt von Charakteren, deren Handlungsweise wir verfolgen und begreifen, und die drei großen Künstler, welche in ihnen auftauchen und durch ihre Arbeiten sie verherrlichen, stehen als lebendige Menschen vor uns. Cimabue, Giotto und sogar Dante sind kaum mehr als große schwankende Schatten von Männern, deren gesammte Thätigkeit wir mit ihren Namen belegen; Ghiberti, Brunelleschi und Donatello erscheinen bereits voller und lebendiger, Donatello beinahe als erkennbarer Charakter; Lionardo da Vinci aber, der älteste der Dreie, von denen nun die Rede sein wird, streift alles Nebelhafte von sich, und obgleich wir, verglichen mit den beiden Anderen, am wenigsten von seinen Schicksalen wissen und seine Wege oft versteckt und dunkel sind, empfinden wir doch in seinen Werken sein ganzes Herz und stehen ihm nah, als wären wir ihm begegnet.

Lionardo ist kein Mann, an dem man nach Belieben

vorübergehen könnte, ſondern eine Gewalt, deren Feſſeln wir tragen und deren Zauber ſich Niemand wiederentzieht, der einmal von ihm berührt worden iſt. Wer die Mona Liſa lächeln ſah, den begleitet dieſes Lächeln für immer, wie Lears Wuth, Macbeths Ehrgeiz, Hamlets Trübſinn und Iphigeniens rührende Reinheit ihn begleiten.

Sind Künſtler einmal ſo groß wie er, dann werden ihre Werke zu perſönlichen Thaten, und was irgendwie mit ihrer Entſtehung auch im entfernteſten in Zuſammenhang ſteht, gewinnt höhere Bedeutung. Ihre Reiſen ſind keine bloßen Geſchäftsreiſen mehr, ihre Feindſchaften oder Verbindungen keine äußerlichen Verhältniſſe, keine ihrer Erfahrungen ſcheint ohne Einfluß auf ihr Schaffen geblieben zu ſein. Mag Donatello in Venedig, Padua oder Neapel, in Kriegs- oder Friedenszeiten arbeiten, er iſt überall derſelbe. Ob Ghiberti, während er an ſeinen Thüren modellirte, goß und vergoldete, glücklich oder unglücklich geliebt habe, iſt eine Frage, deren genaueſte Beantwortung uns wenig berühren würde. Selbſt bei den lieblichen Frauenprofilen des Filippo Lippi ſteigt derartige Neugier nicht auf. Wir betrachten mit Rührung das Bildniß der ſchönen Simoneta, des jugendlich ermordeten Giuliano dei Medici junggeſtorbenen Geliebten, aber wir denken nicht daran, mit welchen Augen Boticelli ſelbſt ſie angeblickt, als er dieſe zarten Linien zog. Dagegen die Frauen Lionardo's — welch eine Luft umweht dieſe Geſtalten, welch eine Begier erwacht, zu wiſſen wie viel nur die bewußte Kunſt hier gethan, wie viel das eigene Herz des Malers an dem Reize des Bildniſſes ſchuldig ſei. Jene grübelnde Neugier wird thätig in unſerem Geiſte, die alsbald zu fragen

und Vermuthungen zu schmieden beginnt. So war uns gerade zu Muthe bei Goethe's Gedichten. Es scheint unmöglich, daß sie nicht ganz und gar als Theile seines gelebten Lebens entstanden seien. Dieses räthselhafte Wesen, dies aller Erklärung spottende, unseren Scharfsinn dennoch stets wieder aufreizende Geheimniß ist der ausschließliche Besitz der Werke, die von großen Künstlern geschaffen worden sind. Das zieht uns mächtig an, und was bei geringeren Künstlern als eine so große Hauptsache gilt: ihre Technik, ihr Lernen, ihre Fortschritte in Auffassung und Behandlung, wird zu Nebensachen, die geringerer Betrachtung würdig scheinen.

Lionardo ist 1452 geboren, als der natürliche Sohn eines reichen Adligen. Liest man Vasari's Nachrichten über sein Leben, so wird man versucht, sie für eine Reihe liebenswürdiger Geschichtchen zu halten, die sich auf Rechnung eines großen, aber ziemlich unbekannten Mannes in Florenz gebildet hatten. Denn Lionardo war die meiste Zeit seines Lebens weit abwesend von seiner Vaterstadt. Aber seine Werke stimmen mit den sonderbaren Seltsamkeiten überein, die Vasari mittheilt. In London, Florenz und an anderen Orten werden eine Fülle von seinen Zeichnungen aufbewahrt: es ist kaum zu beschreiben, welche Höllenfratzen hier auf das sauberste und in sorgfältiger Durchführung von seiner Hand gezeichnet zu sehen sind. Carricaturen mit wissenschaftlicher Genauigkeit erfunden. Eine nach der anderen, die folgende immer ungeheuerlicher als die vorhergehende. Einen Zweck, wie etwa die verzerrten Gesichter, welche Michelangelo in Zierrathen anbrachte nach Art der Grotesken, können diese Bildungen nicht gehabt haben. Es sind bloße Versuche, das

Häßliche ſo weit zu treiben, als möglich wäre, fixirte Träume gleichſam einer auf Auswüchſe menſchlicher Formen gerichteten Phantaſie. Da glaubt man Vaſari gern, wenn er erzählt, Lionardo habe Tage lang einem recht auffallenden Menſchengeſichte nachlaufen können, nur um es von Grund aus aufzufaſſen und zu Papiere zu bringen. Oder er lädt eine Schaar Bauern zum Eſſen ein, macht ihnen Muth ſich recht behaglich zu fühlen, reizt ſie zum Lachen und weiß ſie mit Hülfe guter Freunde ſo lange darin zu erhalten, bis ſich die grinzenden Geſichter aufs feſteſte in ſein Gedächtniß eingegraben haben. Nun ſtürzt er fort und beginnt zu zeichnen, worauf dann ein Bild fertig wird, das kein Menſch ohne ſelber zu lachen anſehen kann. Es iſt, als hätte Lionardo das Bedürfniß eines ſchreienden Gegenſatzes in ſich empfunden gegen jene wahrhaft himmliſchen Geſtalten, die er zu ſchaffen fähig war. Er ſelber, ſchön von Antlitz, ſtark wie ein Titane, freigiebig, mit zahlreichen Dienern und Pferden und phantaſtiſchem Hausrath umgeben, ein perfecter Muſiker, bezaubernd liebenswürdig gegen Hoch und Niedrig, Dichter, Bildhauer, Anatom, Architekt, Ingenieur, Mechaniker, ein Freund von Fürſten und Königen, — dennoch als Bürger ſeines Vaterlandes eine dunkle Exiſtenz, die, aus ihrem Dämmerlichte ſelten heraustretend, keine Gelegenheit findet, einfach und frei ihre Kräfte für eine große Sache einzuſetzen.

Solche Naturen, die bei eminenten Anlagen dennoch nur zum Abenteuerlichen geſchaffen ſcheinen, die mit den ernſteſten, tiefſten Arbeiten des Geiſtes den Trieb zu einer Art kindlichen Spielerei bewahren, ſind ſeltene, aber mögliche Erſcheinungen. Solche Männer werden an hoher Stelle geboren; genial,

schön, unabhängig und von unbestimmtem Thatendrange glühend, treten sie in die Welt. Alles steht ihnen offen, unter keiner Gestalt naht wirkliche, drückende Sorge, sie richten sich ein Leben ein, das Niemand außer ihnen selbst versteht, weil Niemand gleich ihnen unter den Bedingungen geboren wurde, die auf diese Sonderbarkeiten fast wie auf ein nothwendiges Schicksal hinleiten, dem nicht zu entrinnen ist.

Alfieri war ein solcher Geist, mit ungemeiner, aber völlig unbedingter Energie sich selbst überlassen, unfähig einen anderen Weg zu gehen als den, welchen seine Natur blindlings auffand, Lord Byron ähnlich organisirt, durch den Willen einer dämonischen Unruhe hierhin und dorthin gestoßen. Wie kam ein Mann von Lionardo's Genie, der eine große, mächtige Partei für sich hatte, zu dem Entschlusse, sein geliebtes Florenz auf so lange Jahre aufzugeben und endlich wie ins Exil nach Frankreich zu gehen? Allen Anderen überlegen, verzichtet er darauf, seine Stellung geltend zu machen. Mit den bedeutendsten Männern seiner Zeit im Contact, steht er doch zu keinem in natürlichen, offenbaren Verhältnissen. Leider ist Vasari's Lebensbeschreibung, eine seiner schlechtesten Arbeiten, die ganze Epochen übergeht und die Dinge in Verwirrung bringt, fast die einzige Quelle für die äußeren Schicksale Lionardo's. Und obgleich dieser ganze Bände schriftlicher Arbeiten hinterlassen hat, empfangen wir daraus wenig Wissenswürdiges über die Wege, die er gegangen ist. —

Die gewöhnliche Laufbahn der florentinischen Künstler pflegte die zu sein, daß sie als Goldschmiedslehrlinge anfingen. Sie gewannen so die solideste Grundlage. Den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk kannte man wohl,

aber er bezog ſich auf die Leiſtungen ſelbſt, nicht auf die, welche die Werke hervorbrachten. In Frankreich unterſchied man im vierzehnten Jahrhundert ſo: was für die Kirche und den König gearbeitet wird, iſt ein Kunſtwerk, das Uebrige Handwerkerarbeit.[2] Die Abſicht war in allen Fällen die, ſich Geld zu verdienen.

Lionardo kam anders zur Kunſt. Zeichnen und Modelliren machten ihm Vergnügen. Sein Vater, von dem er nicht anders als wie ſeine übrigen ehelichen Geſchwiſter gehalten wurde, gab einige von ſeinen Zeichnungen dem Andrea Verrochio, der Donatello's Schüler und nach deſſen Tode der erſte Künſtler in Florenz war. Dieſer drang in Meſſer Piero da Vinci, er müſſe ſeinen Sohn Maler werden laſſen und nahm Lionardo in ſeine Werkſtätte auf. Hier wurde gemalt, in Marmor gearbeitet, in Erz gegoſſen. Aus dieſen erſten Zeiten will Vaſari einige in Thon modellirte Frauenköpfe geſehen haben, deren Ausdruck ein lächelnder geweſen ſei. Alſo gleich im Beginn dies Lächeln bei Lionardo's Frauenantlitzen, das in ſo viel ſpäteren Bildern wiederkehrt und endlich durch ſeine Schüler, Luini voran, zu einer ſtetigen Auffaſſung wurde, aus der ſich gar kein Ausweg fand.

Neben den bildenden Künſten betrieb er mechaniſche und architektoniſche Studien. Sein Sinn war auf außerordentliche Dinge gerichtet, auf das Schwierige, auf Erfindung von künſtlichen Mühlenwerken, Maſchinen um Tunnel durch Berge zu bohren oder ungeheure Laſten fortzuſchaffen, Anſtalten um Sümpfe zu entwäſſern. Das großartigſte von ſeinen Projecten war das, die Kirche von San Giovanni, welche durch die allmählige Erhöhung des Pflaſters rings-

umher zu tief in den Boden hineingerathen war, emporzuheben wie sie dastand, und einen Unterbau mit Stufen darunter zu setzen. Jeder wußte, daß dies unmöglich sei, bemerkt Vasari (der doch in solchen Dingen gern selber das Unmögliche geleistet hätte), allein wenn Lionardo vordemonstrirte, wie er zu Werke zu gehen gedächte, mußte man ihm Glauben schenken. Heute würde es sich bei dieser Sache vielleicht nur um die Kosten handeln.

Neben solchen Bestrebungen genoß Lionardo das Leben und seine Jugend. Besonders war er auf schöne Pferde und andere Thiere aus, an denen er seine Freude hatte. Diese Neigung für allerlei Gethier finden wir wiederum bei Alfieri und Byron. Ich möchte sie einer ganzen Menschenklasse zuschreiben, mögen es nun geniale Geister oder unproductive Ingenia gewesen sein. Es liegt diesem Trieb eine Art von Herrschbegierde zu Grunde. Aus innerer Unruhe wissen sie geistige dauernde Gewalt über ihres Gleichen nicht geltend zu machen, und weil sie weder Sklaven halten können, noch als Fürsten geboren sind, so beschränken sie sich auf die unantastbare Herrschaft über ein Volk von Thieren, die in ihrer Sorglosigkeit und zugleich ihrer Fähigkeit, Treue zu bezeugen, ein Surrogat für die Menschen bilden, und weil sie niemals böse Behandlung nachtragen oder sonstwie ihre Persönlichkeit geltend machen, eine vorzüglichere Gesellschaft scheinen, mit der wohl auszukommen ist. Bei Vasari begegnen wir noch einigen Künstlern von geringerer Bedeutung, darunter Schülern Lionardo's, die ähnliche Neigungen cultivirten.

Mit solchen Liebhabereien gingen Botanik, Anatomie, Astronomie und Astrologie Hand in Hand. Durch letztere

beſonders ſoll Lionardo ſich dermaßen ketzeriſche Anſichten gebildet haben, daß ihn Jedermann eher für einen Heiden, als für einen Chriſten anſah. Doch findet ſich dieſe Bemerkung nur in der erſten Ausgabe von Vaſari's Werken. In der zweiten ließ er ſie fort und that, wie ſeine heutigen verdienſtvollen florentiner Herausgeber dazu bemerken, wohl daran, da gewiß nur ein Mißverſtändniß an einer ſolchen Behauptung Schuld geweſen ſein könne. Unbefangen betrachtet, erſcheint ſeine Ketzerei jedoch völlig im Einklang mit dem Charakter des Mannes und der Zeit. Die claſſiſchen Studien herrſchten; als Sittenregel eine Anſchauung, die ſich gegen Gut und Böſe, und Glauben und Unglauben im chriſtlichen Sinne gleichgültig verhielt. Ihr huldigten der Adel und die höhere Geiſtlichkeit. Die Akademie von Florenz, dieſer griechiſch gebildete Hofſtaat der Medici, erhob die platoniſche Philoſophie zur zweiten Staatsreligion. Die, welche eine andere Richtung ſtrenge bewahrten, ſtanden als ein kleines Häuflein einſam mitten im Gewühl, und die Zeiten, wo dieſer Zuſtand von Grund aus mit einer Tünche von anderen Geſinnungen überdeckt werden ſollte, liegen weit hinter Lionardo's Todesjahr. Wohl aber ſind es die Jahre, in denen Vaſari ſein Buch verfertigte.

Bald übertraf Lionardo Verrochio ſeinen Meiſter. Auf einem Bilde, das dieſer für die Mönche von Vallombroſa malte und das die Taufe des Johannes vorſtellte, ſtach ein Engel von der Hand Lionardo's durch ſeine Schönheit dermaßen hervor, daß Verrochio von der Zeit an das Malen ganz aufgegeben haben ſoll. Doch werden ähnliche Wendungen zu oft von Vaſari erzählt, als daß man ſie jedesmal für

buchstäbliche Wahrheit zu nehmen hätte. Die nächste Arbeit war die Zeichnung zu einem Teppich vor eine Thür zu hängen, der in Flandern für den König von Portugal gewebt werden sollte. Zu bemerken hierfür ist, daß die Verbindung zwischen Florenz, Lissabon und den nördlichen niederländischen Häfen längst eine gewöhnliche war. Auf diesem Teppich hatte Lionardo den Sündenfall dargestellt. Die Landschaft mit den Pflanzen und Thieren, sowie der Baum mit dem Geäste und Blättern waren so fein und vollkommen ausgeführt, daß die Geduld des Künstlers ebenso bewunderungswürdig wie seine Kunst erschien. Zu Vasari's Zeiten war dieser Carton noch in Florenz vorhanden.

Man muß, wenn Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Behandlung der Details hier besonders lobend hervorgehoben werden, die Arbeiten der florentinischen Meister jener Zeit überhaupt vor Augen haben, bei denen miniaturartige Sauberkeit gewöhnlich ist. Lionardo leistete darin aber das Höchste. Daher erscheint der Vorwurf, er sei mit seinen Bildern nie fertig geworden, er habe so viel angefangen und unvollendet stehen lassen, sehr natürlich. Die Sorgfalt, mit der er seine Farben und Oele bereitete, übertrifft Alles, was jetzt möglich erscheint.

Die Entstehung des furchtbaren Meduſenhauptes, das ebenfalls eine seiner frühesten Arbeiten war, erzählt Vasari sehr anschaulich. Lionardo sammelt alles nur aufzutreibende giftige Krötengezücht, hält es in seinem Hause, reizt es zur Wuth und beobachtet es, bis sich seine Phantasie für diese Malerei vollgesogen hat. Vollendet bringt er sie in ein verdüstertes Zimmer, schneidet ein Loch in den Fensterladen,

ſo daß das rundeindringende Licht gerade den Kopf der Meduſe trifft und mit leuchtender Helligkeit anſtrahlt. Damit werden dann die auf geheimnißvolle Weiſe hereingeführten Neugierigen in Schrecken geſetzt. Sodann malt er für einen ſeiner Freunde den Gott Neptun. Auf dieſem Bilde vereinte ſich die Natürlichkeit der ſtürzenden Wellen, die Seltſamkeit der ſie durchpeitſchenden Seeungethüme und die prachtvolle Schönheit der Göttergeſtalt zu einem außerordentlichen Effecte. Die Vorliebe für das Phantaſtiſche aber lag nicht ſowohl im Charakter des Künſtlers ſelbſt, als ſie überhaupt den Anſchauungen der damaligen Welt eigen war, und manche Werke von Lionardo's früheren Genoſſen entſprechen im Geiſte den ſeinigen, wie ſie von Vaſari beſchrieben werden, denn erhalten ſind ſie heute nicht mehr. Noch in ſeinen ſpäteſten Bildern aber blieb er dieſer märchenhaften Stimmung getreu, die aus ihnen herausredet, wie aus den Verſen Byrons, an den ich nicht denken kann, ohne daß mir Lionardo in den Sinn käme.

Die Blüthe ſeines Talentes entwickelte ſich nicht in ſeinem Vaterlande. Er mochte etwas mehr als dreißig Jahre zählen, als er nach Mailand ging, wo Ludovico Sforza im Namen der ausſterbenden Visconti's, deren naher Verwandter er war, die Herrſchaft führte. Nichts wäre natürlicher geweſen, als daß man Lionardo einer bedeutenden künſtleriſchen Unternehmung wegen dahingezogen hätte, doch davon wird nichts erzählt. Sforza liebte das Saitenſpiel, er hatte gehört, welch ein Meiſter darin Lionardo ſei und erſucht ihn um ſeine Gegenwart. Dieſer folgt dem Rufe. Er verfertigt ſich eine ſilberne Leier, der er die Form eines Pferdeſchädels giebt und zu deren Klange er im Geſang die Verſe erfand, durch

die er den Herzog und deſſen prachtvollen Hof in Entzücken ſetzt. Dies war das erſte Auftreten des ſchönen Florentiners in Mailand. Bald aber eröffnet ſich ihm eine Thätigkeit, die ihn ebenſo ſehr feſſelt, als die Zuneigung Sforza's. Er findet reichen Spielraum für ſeine Talente und nimmt als Künſtler die erſte Stelle ein. Wir verlaſſen ihn hier. Dieſe Jahre ſind es, in die Michelangelo's erſte Entwickelung fällt.

Zweites Capitel.

Die großen Männer der Geſchichte. — Die Quellen für das Leben Michelangelo's. — Vaſari's Verhältniß zu Condivi. Die italieniſchen Geſchichtsſchreiber. — Die Familie Buonarroti. — Geburt und erſte Jugend Michelangelo's. — Francesco Granacci, die Brüder Ghirlandajo. — Lorenzo dei Medici. — Die Verſchwörung der Pazzi. — Der Garten der Medici. — Das Leben in Florenz und die Künſtler.

Nach denſelben Geſetzen, nach denen in unſerem Gedächtniſſe das, was wir erlebten, feſte Form annimmt, bildet ſich im Bewußtſein der Völker die eigene Geſchichte und in dem der ganzen Menſchheit das Gefühl vom Inhalte ihrer Vergangenheit. Es wäre als Reſultat der vergleichenden Wiſſenſchaft vielleicht natürlich, die Schöpfungsfrage ganz bei Seite zu laſſen und ein in unabſehbare Jahre rückwärts ſich verlierendes Menſchengewimmel anzunehmen, deſſen Entſtehung einſtweilen nichts aufklärt. Das aber widerſpricht dem allgemeinen Geiſte. Die Leute verlangen zu hören, daß ein Paar geſchaffen ſei, plötzlich, durch einen Willensact Gottes, daß von ihm die Völker abſtammen, die heute leben. Je weiter wir zurückſchauen, um ſo leerer und lichter erſcheinen die Länder. Stärkere, ſchönere, einſamere Menſchen wohnten in ihnen. Immer volkreicher werden dann die Erdtheile und gewöhnlicher ihre Bewohner, immer ſeltener die großen Männer, und dieſe ſelbſt geringer der Qualität nach. Endlich kommen wir ſo auf die eigene Zeit, die keine Helden mehr gebiert, wo der erbärmlichſte Kerl, der lebt, ißt und trinkt, wie der edelſte ſeinen eigenen Namen hat, dem er mit gemeinen Mitteln ein Echo aus den vier Enden der Welt verſchaffen könnte.

Dieſe Betrachtung der Begebenheiten ſcheint dem Gefühle des Volkes zu entſprechen. Wir begegnen ihr überall. So erzählen wir und laſſen uns erzählen; das Reine, Heroiſche liegt in der Vergangenheit, das Gemeine in der Gegenwart.

Allein es greift eine andere Anſicht von den Dingen um ſich.

In der Zeit, in welcher ein Vulcan erkaltet und ſich aus ſeinen erſtarrten Lavaſtrömen ein waldbewachſenes Gebirge bildet, während der Krater nun ein ſtiller, tiefliegender See iſt, ſterben Generationen auf Generationen hin. Es bedurfte drei- bis viertauſend Jahre etwa, um dieſe Umwandlung zu vollenden. Sie iſt heute ſo deutlich zu erkennen, daß gar kein Zweifel darüber waltet, wie ſie vollbracht worden ſei. Solcher Langſamkeit gegenüber erſcheinen die längſten Kriege der Menſchen wie das raſche Wegflackern eines Reiſigfeuers, und das durch Jahrzehnte hingezogene Leiden eines Mannes kurz, wie der augenblickliche Tod eines Käfers, dem man mit dem Fuße gelegentlich ſein bischen Leben austritt; die fernſten mythiſchen Zeiten der Geſchichte liegen in ganz behaglicher, handgreiflicher Nähe vor uns. Es lebten damals Menſchen wie heute, aßen, tranken, liebten und zankten ſich. Man hat in den Seen der Schweiz Ueberbleibſel von Völkern entdeckt, deren Daſein all dem vorauszugehen ſcheint, was wir heute die Geſchichte von Europa nennen. Man fand halbverbranntes Korn, Scherben, Handwerkszeug und allerlei Knochenwerk. Es erſcheint ſo wenig rieſenhaft, wie die Werkzeuge und Schädel der Indianer, die heute wahrſcheinlich unter denſelben Bedingungen leben, wie jene Leute gethan, von denen wir nicht wiſſen, wohin ſie gegangen ſind.

Was ſind wir mit unſeren Maßen von Raum und Zeit? Was bedeutet die Erde, wenn wir ſie als den einen Stern unter unzähligen anderen betrachten? Wie viel Revolutionen erlebte ſie, ehe Menſchen da waren, wie lange waren Menſchen da, ehe ſie ſich der Vergangenheit zu erinnern anfingen. Die paar tauſend Jahre, die wir mit dem Namen Geſchichte bezeichnen, ſind ein ſpannenlanger Abſchnitt von einer Strecke, die nach Meilen gemeſſen werden könnte. Nicht mehr lange und es wird die richtige Anſicht über dieſe Verhältniſſe in das Volk dringen. Den Römern waren noch die Theile von Deutſchland, welche jenſeits der Elbe liegen, ebenſo räthſelhafte nebelverhüllte Märchenländer, wie dem Mittelalter zur Zeit der Entdeckung von Amerika die Inſeln des ſtillen Oceans. Heute ſpricht der gemeine Mann von Südamerika, Auſtralien und Japan und von den Epochen der Erdbildung. Unſerem Gefühl von heute liegt die Zeit des Heroismus nicht in der Vergangenheit, ſondern wir erwarten ſie als die ſchönſte Frucht der Zukunft, wir ſteigen empor, nicht abwärts. Wir befinden uns in einer Kriſis der Anſchauungen. Wir blicken mit Geringſchätzung hinter uns und erwarten neue Offenbarungen des Menſchengeiſtes, größere Dinge, als ſie die Welt jemals geſehen hat.

So gewiß die Bahnen der Geſtirne ineinandergehen, daß jedes den Weg des anderen bedingt und mit ſeinen geringſten Eigenthümlichkeiten ſich fühlbar macht, ſo gewiß bilden die Menſchen, welche leben, gelebt haben und leben werden, in ſich ein ungeheures Syſtem, wo die kleinſte Bewegung jedes Einzelnen unmerklich meiſtens, aber dennoch bedingend auf den allgemeinen unaufhaltſamen Fortſchritt einwirkt. Die

Geſchichte iſt die Erzählung der Schwankungen, die im Großen eintreten, weil im Einzelnen die Kräfte der Menſchen ungleich ſind. Unſer Trieb, Geſchichte zu ſtudiren, iſt die Sehnſucht, das Geſetz dieſer Fluctuationen und der ſie bedingenden Kraftvertheilung zu erkennen, und indem ſich hier unſerem Blicke Strömungen ſowohl, als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander brauſende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft Männer, große, gewaltige Erſcheinungen, die mit ungeheurer Einwirkung ihres Geiſtes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer ſich ihnen hinzugeben gezwungen ſind. Dieſe Männer ſind die großen Männer der Geſchichte, die Anhaltspunkte für den in den unendlichen Thatſachen herumtaſtenden Geiſt; wo ſie erſcheinen, werden die Zeiten licht und verſtändlich, wo ſie fehlen, herrſcht unverwüſtliche Dunkelheit; und werden uns Maſſen ſogenannter Thatſachen aus einer Epoche mitgetheilt, der große Männer mangeln, es ſind lauter Dinge ohne Maß und Gewicht, die zuſammengeſtellt, ſo großen Raum ſie einnehmen, kein Ganzes bilden.

Es giebt ein allgemeines Gefühl über das, was groß iſt. Die Menſchheit hat es immer gewußt, es braucht nicht erklärt zu werden. Jedes Menſchen Werth und Einfluß hängt davon ab, inwieweit er fähig iſt, ſelber groß genannt zu werden oder ſich denen anzuſchließen, die es ſind. Nur was unter dieſem Geſchichtspunkte ſichtbar wird vom Menſchen, bildet ſeine unvergängliche Perſönlichkeit. Ein Herrſcher, der mit eiſerner Willenskraft Nationen in das Fahrgeleiſe ſeiner Launen hineinzwängt, wird ſpurlos vergeſſen werden; nachdem er eine Zeit lang als eine Art Affe der Vorſehung ge-

nannt worden iſt, verſchwindet der Begriff ſeiner Perſon und der Name folgt ihr. Ein elender, dunkler Sterblicher, der den Zuſtand ſeines Volkes tief empfindend einen fruchtbaren Gedanken faßte und ausſprach, deſſen das Volk bedurfte um einen Schritt weit vorwärts zu kommen, iſt unſterblich in ſeiner Wirkſamkeit. Und wenn ſein Name vergeſſen werden ſollte, man wird immer fühlen, an jener Stelle muß ein Mann geſtanden haben, der eine Macht war.

So erweckt in uns das Studium der Geſchichte nicht mehr Trauer über den Hingang ſchönerer Tage, ſondern Gewißheit ihrer zukünftigen Erſcheinung. Wir ſchreiten fort, wir wollen die kennen lernen, die zu allen Zeiten vorangingen. Das Studium der Geſchichte iſt die Betrachtung der Begebenheiten, wie ſie ſich zu den großen Männern verhalten. Dieſe bilden den Mittelpunkt, von dem aus das Gemälde conſtruirt werden muß. Der Enthuſiasmus für ihre Perſon verleiht die Fähigkeit, den richtigen Standpunkt ihnen gegenüber einzunehmen. Man will betrachten und Anderen die Gabe der Betrachtung mittheilen. So meinte es Goethe, als er ſagte, der einzige Nutzen der Geſchichte ſei die Begeiſterung.

Unſere Sehnſucht iſt, die edelſte Anſicht von der Menſchheit zu gewinnen; wenn wir die großen Männer anſchauen, iſt es als ſähen wir eine ſiegreiche Armee als die Blüthe eines Volkes einherziehen. So hoch als im Momente eines ſolchen Triumphzuges auch der niedrigſte Soldat des Heeres über allen Zuſchauern ſteht, ſo erhaben über der unüberſehbaren Maſſe der Sterblichen ſteht auch der geringſte unter jenen, die wir große Männer nennen. Es ſchmückt ſie Alle derſelbige Lorbeer. Eine höhere Gemeinſchaft findet ſtatt

unter ihnen. Sie ſchieden ſich ihrem irdiſchen Auftreten nach: jetzt ſtehen ſie dicht beieinander, Sprache, Sitten, Stand und Jahrhunderte trennen ſie nicht mehr. Sie reden Alle eine einzige Sprache und wiſſen nichts von Adel oder Pariathum, und wer heute oder zukünftig wie ſie denkt und handelt, ſteigt hinauf zu ihnen und wird in ihre Reihen aufgenommen.

2.

Aus der Zahl der Bürger von Florenz ſind drei als große Männer zu bezeichnen: Dante, Lionardo da Vinci und Michelangelo. Rafael ſtammte aus Urbino, dennoch darf er dazu gerechnet werden, weil er als Künſtler für einen Florentiner gelten kann. Dante und Michelangelo ſtehen am höchſten. Es iſt nicht die Folge einſeitiger Vorliebe, wenn dies Buch, das ſich mit der Blüthe der florentiniſchen Kunſt beſchäftigt, Michelangelo's Namen an der Stirn trägt. Ein Leben Rafael's oder Lionardo's würde doch nur ein Bruchſtück von dem des Michelangelo bedeuten. Seine Kraft überbietet die ihre. Er allein betheiligt ſich an der allgemeinen Arbeit des Volkes. Sammt ſeinen Werken ragt er empor, wie eine Erſcheinung, die ſich von allen Seiten der Betrachtung bietet, wie eine Statue, während jene Beiden mehr wie prächtige Bildniſſe erſcheinen, die ſtets dasſelbe lebendige Antlitz, aber auch ſtets von derſelben Seite zeigen.

Das Gefühl, daß Michelangelo ſo hoch über ſeinen Zeitgenoſſen ſtehe, bildete ſich früh bei ſeinen Lebzeiten in Italien nicht allein, ſondern verbreitete ſich über Europa. Es kommen deutſche Edelleute nach Rom, das erſte, was ſie verlangen, iſt Michelangelo zu ſehen. Auch daß er ſo alt wurde

und in zwei Jahrhunderten lebte, ist ein Theil seiner Größe. Wie Goethe genoß er im Alter die Unsterblichkeit seiner Jugend. Er wurde zu einem Elemente in Italien. Wie ein alter Felsen, um den man einen Umweg macht im Meere, ohne sich mit Gedanken aufzuhalten, was er da liege und die gerade Straße versperre, respectirte man in Rom seine politische Festigkeit. Man gestattete ihm, seiner eigenen Ueberzeugung nach zu leben und begehrte nichts, als den Ruhm seiner Gegenwart. Er starb und hinterließ ein weites Reich, das seinen Namen trug, jedes seiner Werke war ein Samenkorn, aus dem zahllose andere erwuchsen. In der That, zahllos sind die Arbeiten, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nach dem Muster der seinigen ausgeführt wurden. Wie sich in Dante's Persönlichkeit das dreizehnte Jahrhundert und der Beginn des vierzehnten spiegelt, so umfaßt der Name Michelangelo's jene folgenden, und weil zu derselben Zeit in Deutschland Luther, in ganz anderer Weise freilich und auf anderem Gebiete, einen ähnlich allumfassenden Einfluß gewann, so bildet das Leben Michelangelo's zu dem Luthers einen Gegensatz, der den Unterschied der Nationen darlegt, in deren Mitte die beiden Kräfte thätig waren.

Nach dieser Richtung hin ist Michelangelo kaum bekannt. Mehr instinctmäßig fühlte man nur, daß sein Name das Symbol einer umfassenden Thätigkeit sei. Der Zusammenhang seiner Schicksale, mit denen seines Landes und dem Inhalte seiner Werke ist noch nicht in das allgemeine Bewußtsein übergegangen. In dieser Hinsicht glaubte ich, sei mit einer Beschreibung seines Lebens eine nützliche Arbeit zu versuchen.

Zwei ziemlich umfangreiche Biographien Michelangelo's beſitzen wir, beide von Künſtlern verfaßt, welche ſich ſeine Schüler nennen, beide zu ſeinen Lebzeiten gedruckt. Die eine von Aſcanio Condivi, der in ſeinem Hauſe lebte, die andere von Giorgio Vaſari, bekannt als Maler, Architekt und Kunſtliterat am Hofe der florentiniſchen Herzöge. Von ihm erſchien 1550 ein Buch, genannt Lebensbeſchreibungen der ausgezeichnetſten Maler, Bildhauer und Baumeiſter. Michelangelo's Leben bildet den Schluß des dritten und letzten Theils.

Ueber Vaſari's Charakter iſt Meinungsverſchiedenheit kaum möglich. Seine Tugenden und Fehler verſtecken ſich zu wenig. Er war Hofmaler, Hofarchitekt, Hofagent in Kunſtſachen, was er gethan hat, that er im Hinblick auf die Gunſt ſeiner Herren und Gebieter, deren er mehrere erlebte. Von ſich ſelbſt redet er unbefangen, wie von einem Meiſter, der mit dem allererſten in einer Linie ſteht. Michelangelo's und anderer Künſtler Fehler beſpricht er in einem Tone, als wolle er andeuten, daß er aus der Erkenntniß dieſer Irrthümer den nöthigen Nutzen gezogen und ſie vermieden habe. Er lobt ſeine eigenen Werke mit einer Beſcheidenheit, für die er Anerkennung zu finden hofft, und ſpricht von ſich und ſeinem geſammten Wirken wie von einer höchſt verehrungswürdigen dritten Perſon. Diejenigen, welche ihm opponiren oder perſönlich mißfallen, behandelt er ohne Umſtände ſchlecht, etwa wie ein Theaterrecenſent einen Schauſpieler, dem er zeigen will, daß er eine Macht ſei, die nicht mit ſich ſpaßen laſſe. In dieſer Beziehung erlaubt ſich Vaſari das Aergſte. Er hat Künſtler, die er nicht mochte, auf eine Weiſe verketzert, daß ſie mit Mühe wieder zu Ehren gebracht werden mußten. Auf die

Genauigkeit ſeiner Daten iſt kein Verlaß. Er giebt falſche Jahreszahlen an und beſchreibt Bilder zuweilen ſo, daß ſeine Worte nicht mit dem ſtimmen, was darauf zu ſehen iſt. Wo man ſeine Behauptungen mit ſicheren Documenten vergleicht, findet man viel Irrthümer; wo man die Quellen, die er benutzte, noch beſitzt und nachleſen kann, gewahrt man, daß er fortließ oder zuſetzte was ihm genehm war.

Dennoch iſt ſein Buch eine verdienſtvolle, unentbehrliche Arbeit. Er war, als er es ſchrieb, meiſtens auf Hörenſagen angewieſen. Er kannte die Urkunden nicht, die uns heute zu Gebote ſtehen. Ihm und ſeinem Jahrhundert fehlte der Sinn für die kritiſche Schärfe, mit der heute gearbeitet wird. Sein Buch iſt und bleibt für den Kunſtfreund ein Schatz, deſſen Reichthum unerſchöpflich ſcheint. Sein Styl iſt klar und gedrängt, ſeine Weltanſicht eine heitere und vernünftige. Im Ganzen ſind die Verdienſte Vaſari's ſo groß, daß ſie durch keinen Tadel aufzuwiegen wären.

Gerade ſeinen tadelnswerthen Eigenſchaften aber verdanken wir es, daß wir über Michelangelo ſo gut unterrichtet ſind. Vaſari ſandte ſein Buch, als es fertig gedruckt war, dem alten Meiſter zu, der ihm darauf mit einem Sonette antwortete, in welchem die verbindlichſten Dinge geſagt ſind. Eine andere Antwort jedoch, entgegengeſetzten Inhalts, lag in dem Erſcheinen der Condiviſchen Arbeit. Condivi lebte in ſeines Meiſters unmittelbarer Nähe. Vaſari, obgleich er es anders darſtellen möchte, ſtand Michelangelo fern, deſſen ſchmeichelhafte Briefe mehr dem Hofagenten als dem Künſtler gelten. Wie fern in Wahrheit Vaſari dem großen Manne ſtand, zeigt nichts ſo ſehr als ſein Buch, denn man kann ſich

nichts Flüchtigeres, Falſcheres und Liederlicheres denken, als dieſe Biographie in ihrer erſten Geſtalt. Die wichtigſten Ereigniſſe übergeht er, ſtellt die Thatſachen falſch an ſich und in falſcher Ordnung dar, weiß beſonders in Betreff der Jugendzeit gar nichts und behilft ſich in Ermangelung inhaltreicher Wahrheit oft mit leeren lobenden Redensarten.

Offenbar wollte Michelangelo die Welt eines Beſſeren belehren, ohne Vaſari wehe zu thun. Deshalb durfte Condivi in ſeiner Vorrede dieſen nicht einmal bei Namen nennen, wo er ihn aber indirect bezeichnet, weil dies nicht zu umgehen war, bedient er ſich des Pluralis und ſpricht von mehreren unbeſtimmten Leuten, denen er Vorwürfe macht.

„Von der Stunde an," lautet Condivi's Vorrede, „in der ich durch Gottes beſondere Güte würdig erachtet worden bin, über alle meine Hoffnung hinaus den einzigen Maler und Bildhauer Michelangelo Buonarroti nicht nur von Angeſicht zu Angeſicht erblicken zu dürfen, ſondern auch ſeiner Zuneigung, ſeines täglichen Geſpräches und Zuſammenlebens theilhaftig ward, begann ich, im Gefühl wie groß dieſes Glück ſei, und in der Begeiſterung für meine Kunſt und für die Güte, mit der er mich behandelte, ſeine Regeln und Vorſchriften genau zu beobachten und zu ſammeln. Was er ſagte, was er that, wie er lebte, Alles mit einem Worte, was mir der Bewunderung, der Nacheiferung oder des Lobes werth ſchien, zeichnete ich auf und beabſichtigte es zu gelegener Zeit zu einem Buche zuſammenzuſtellen. Ich wünſchte ihm damit für das, was er an mir gethan hat, zu danken, ſo viel es in meinen Kräften läge; auch hoffte ich Anderen durch meine Aufzeichnungen, in denen das Leben eines ſolchen

Mannes als leuchtendes Beiſpiel aufgeſtellt wurde, Freude zu machen und ihnen nützlich zu ſein, denn Jedermann weiß, wie ſehr unſer Zeitalter und das zukünftige ihm für den Ruhm verpflichtet ſind, der durch ſeine Werke über ſie ausgebreitet wurde. Um zu fühlen, was er gethan hat, braucht man es nur mit dem zu vergleichen, was Andere thaten."

„Während ich ſo in meine Vorrathskammern ſtill einſammelte, deren eine für die äußeren Lebensumſtände, die andere für die Kunſtwerke beſtimmt war, und in beiden der Stoff mehr und mehr anwuchs, wurde ich in unvorhergeſehener Weiſe dazu gezwungen, meine Arbeit nicht nur zu beſchleunigen, ſondern, was die Lebensbeſchreibung anbetrifft, ſie ſogar zu überſtürzen. Es haben nämlich einige Andere über dieſen ſeltenen Mann geſchrieben und, weil ſie ihm (wie ich glaube) nicht ſo nahe ſtanden als ich, einmal Dinge behauptet, die rein aus der Luft gegriffen ſind, zweitens aber wichtige Umſtände ganz ausgelaſſen. Außerdem aber haben Andere, denen ich meine Arbeiten im Vertrauen mitgetheilt hatte, ſich dieſelben auf eine Weiſe angeeignet, aus der leider die Abſicht hervorzugehen ſcheint, mir nicht nur die Früchte meiner Mühe, ſondern auch die Ehre davon vorwegzunehmen. Um deshalb der Mangelhaftigkeit jener erſtgenannten Autoren zu Hülfe zu kommen, andererſeits aber dem Unrecht vorzubeugen, das mir von den letzteren bevorſteht, entſchloß ich mich, meine Schrift unfertig, wie ſie war, herauszugeben."

Hierauf folgen Entſchuldigungen des mangelhaften Styls wegen, er ſei ein Bildhauer und kein Schriftſteller von Profeſſion. Endlich das Verſprechen, daß ein genauer Katalog der Werke Michelangelo's nachfolgen werde. Leider iſt davon

keine Spur zu finden. Nicht einmal die Nachricht, ob er in der That geſchrieben oder gedruckt worden ſei. Die „Einigen" und die „Anderen", von denen er ſpricht, ſcheinen nur den einzigen Vaſari zu bedeuten.

Condivi's Buch wurde dem Papſte gewidmet, der es huldvoll entgegennahm und dem Autor perſönlich dafür dankte. Michelangelo hat das wohl vermittelt. Vaſari ließ die Sache beruhen, aber nach Michelangelo's Tode rächte er ſich auf ſeine Weiſe.

Er gab eine neue Bearbeitung ſeiner Lebensbeſchreibungen heraus und nahm in dieſelbe Condivi's Arbeit ihrem ganzen Umfange nach auf, oft wörtlich, oft mit abſichtlich anders gewählten Worten. Dabei verfuhr er jedoch wieder ſo nachläſſig, daß er ſich nicht einmal die Mühe nimmt, die in ſeiner erſten Ausgabe befindlichen falſchen Angaben zu verbeſſern, ſondern er verflicht dieſe grobweg in diejenigen Condivi's, ſo daß er doppelte Nachrichten bringt, die falſchen neben den richtigen, was in den Köpfen ſeiner ſpäteren Herausgeber dann weitere Verwirrung zur Folge hatte. Condivi's Namen nennt er nicht, deutet dagegen auf das erkenntlichſte an, er ſei ein Lügner und unzuverläſſiger Menſch, während er ſelber niemals etwas anderes als die lauterſte Wahrheit geſchrieben habe. Niemand, ſagt er, beſäße ſo viel und ſo ſchmeichelhafte Briefe von Michelangelo's eigener Hand und hätte ihm ſo nahe geſtanden. Freilich, heißt es am Schluß ſeiner Lebensbeſchreibung, Michelangelo hatte Unglück mit denen, die täglich um ihn geweſen ſind. Und nachdem er noch einmal hier auf ſeine eigene Beſcheidenheit zurückgekommen, erwähnt er jetzt Condivi als einen Schüler Michelangelo's.

Von ſeiner Schriftſtellerei keine Sylbe, nur daß er nichts vor ſich gebracht habe, daß der Meiſter ihm zu Hülfe gekommen ſei, aber auch das ohne Frucht, daß Michelangelo ſich ſogar gegen ihn ſelbſt, gegen Vaſari nämlich, mit Bedauern über die vergeblichen Anſtrengungen des armen Teufels ausgeſprochen hätte.

Damit jedoch begnügte er ſich noch nicht. Er verſuchte Condivi's einfache Nachrichten wo möglich zu überbieten. Er weiß jetzt die Dinge, die vor Condivi's Buche Niemand kannte, viel beſſer als der ſelbſt, von dem er ſie abſchreibt. Ob er bei ſeinem Wunſche, Condivi zu übertreffen, jedoch ſtets nur von der eigenen Phantaſie belehrt wurde, iſt eine Frage, die offen bleibt. Vaſari liebt es allerdings, die Begebenheiten abzurunden und durch eigene kleine Zwiſchengedanken in lebendigere Verbindung zu bringen: Vieles mag ſo entſtanden ſein, in manchen Fällen gelang es ihm aber wohl in der That, Neues herbeizuſchaffen und auf der von Condivi gegebenen Grundlage ſolide weiterzubauen.

Jedenfalls erreichte er ſeinen Zweck. Er hatte ſeines Nebenbuhlers Arbeit ganz und gar in die ſeinige aufgenommen und ſie als ein beſonderes Buch überflüſſig gemacht. Er war der berühmte Vaſari. Condivi's Buch gerieth in ſolche Vergeſſenheit, daß im Jahre 1747, in dem man es zuerſt wieder abdruckte, kaum ein Exemplar aufzutreiben war. Selbſt heute iſt man noch im Unklaren über das Verhältniß beider Autoren zueinander, und die neueſte, ausgezeichnete florentiner Ausgabe Vaſari's erkennt es nicht ſcharf genug an. Es wird da nur kurz mitgetheilt, Condivi ſei von Vaſari in Manchem benutzt worden und ſeine Worte werden unten an-

geführt, als müſſe man auch ihn hören. Es mußte vielmehr Condivi's Biographie ganz in dieſe Ausgabe aufgenommen und gezeigt werden, daß die Abweichungen beider Autoren voneinander meiſtens nur darin ihre Erklärung finden, daß Vaſari Condivi's Worte anders zu wenden beſtrebt war, um das Plagiat zu verdecken, daß oft aber auch nichts als ſeine Nachläſſigkeit die Schuld trägt.

Wie wenig ehrenvoll nun auch die Urſachen ſind, aus denen wir Vaſari's zweite Arbeit in ſo verbeſſerter ausführlicher Geſtalt beſitzen, und wie traurig das Schickſal Condivi's, deſſen Ende zugleich ein tragiſches war, er iſt ertrunken ohne für die Unſterblichkeit ſeines Künſtlernamens vorher Sorge tragen zu können, beide Arbeiten gewähren uns eine große Ausbeute. Zu ihnen kommen Briefe, die Michelangelo ſelbſt geſchrieben hat, zahlreiche Gedichte von ſeiner Hand, Tagebuchnotizen, Contracte und öffentliche Actenſtücke, welche auf ihn bezüglich ſind. Dr. Gaye, ein Schleswig-Holſteiner, der in Berlin ſtudirte und dann nach Italien ging, hat ſich hier die größten Verdienſte erworben. Er durchforſchte die überfüllten Archive von Florenz und viele Andere ſind auf ſeiner Fährte weiter gegangen. Gaye vollendete ſein Werk nicht, er ſtarb 1840, Herr von Reumont hat den dritten Theil des Buches herausgegeben. Die genannte letzte florentiner Ausgabe des Vaſari bietet eine vortreffliche Zuſammenſtellung des bis auf die neueſte Zeit bekannt gewordenen Materials, während die ein Jahrhundert ältere Ausgabe Condivi's gleichfalls mit guten Noten verſchiedener Autoren verſehen iſt. Mr. Harford's Life of Michelangelo, die neueſte Arbeit eines Engländers, enthält Einiges, was vorher nicht bekannt war.

Im höchſten Grade umfangreich ſind die Quellen, aus welchen die Geſchichte der Zeiten geſchöpft wird, von denen Michelangelo getragen ward. Ueber keine Epoche der neueren Geſchichte haben Zeitgenoſſen ſo kraftvoll und ſo ſchön berichtet, ihre Darſtellung allein läßt oftmals Begebenheiten groß und wichtig erſcheinen, die, von geringerer Feder aufgezeichnet, kaum die Aufmerkſamkeit zu locken vermöchten.

Voran die Werke Macchiavelli's. Mit einer unparteiiſchen Klarheit, die ſo groß iſt, daß man mitten in ihrer Anerkennung an ihr zweifeln möchte, eben weil ſie beinahe zu weit getrieben wird, giebt er von den leiſeſten Zuckungen der Zeiten Rechenſchaft, die er mit durchmachte. Seine Sprache ſchreibend wie die beſten antiken Autoren die ihrige, vertraut mit den politiſchen Ideen des Jahrhunderts, giebt er den Grundton aller Anſchauung. Um wenige Jahre älter als Michelangelo (er wurde 1469 geboren, drei Jahrhunderte vor Napoleon, Wellington und Humboldt), ſtarb er, als Michelangelo noch nicht zwei Drittel ſeines Weges zurückgelegt hatte. Stände ſein perſönliches Leben im Einklang mit der Höhe ſeines Geiſtes, ſo würde er der größte Mann ſeiner Zeit heißen neben Michelangelo, aber es wird geſagt werden, warum ihm von dieſem Ruhme ein geringerer Antheil zukommt.

Nach ihm Guicciardini, kräftiger und gewaltſamer als Charakter, aber unklarer und geringer in der Darſtellung, ein Mann, der nicht wie er in untergeordneter Stellung oder in unfreiwilliger Muße Nebenſtunden zum Nachdenken und Studiren fand, ſondern von früh auf bis zum Schluſſe ſeines Lebens hohe Poſten bekleidete. Er kannte vielleicht mehr

Menſchen und Verhältniſſe als Machiavelli, griff ſicherlich hundertmal ſelbſt geſtaltend ein, wo dieſer nur betrachtend dabeiſtand; aber er beobachtete oberflächlicher und durchſchaute die Charaktere nicht mit deſſen Blicken, die ſich wie Scheidewaſſer über die Dinge goſſen. Während Machiavelli höhere Geſetze als die Treibräder des Geſchehenden erkennt, leitet Guicciardini die Verwickelung der Begebenheiten aus den böſen Leidenſchaften der Menſchen her. Er kannte ihre Macht und hatte ſie in ſich ſelbſt erprobt. Auch er ſtarb vor Michelangelo. Sein gewaltſamer Tod war die Frucht ſeines eigenen falſch berechnenden Ehrgeizes.

Dagegen Giovio, römiſcher hoher Geiſtlicher, aufgewachſen als Schmeichler an den Höfen der Päpſte und eingeſtehend, daß er für Geld den Dingen einen Mantel umhänge. Aber in ſchöne Falten weiß er ihn zu legen und in alle Intriguen eingeweiht, verſteht er die Situation der politiſchen Verhältniſſe vortrefflich darzulegen. Wir beſitzen von ihm als geringe Nebenſtücke ſeiner weitſchichtigen hiſtoriſchen Schriften ein paar kurze Lebensbeſchreibungen Rafael's und Michelangelo's, lateiniſch abgefaßt und werthvoll.

Dann Bembo, im Alter Cardinal, in der Jugend geiſtlicher Aventurier und Geliebter der Lucrezia Borgia, einer der Vielen, die ſich ihrer Gunſt erfreuten, höherſtehend als Giovio, aber doch aus gleichem Holze geſchnitzt. Seine Briefe, in vielen Bänden zuſammengedruckt, ein Abbild der Denkungsart der höheren Kreiſe und ein Muſter jener ſpäteren eleganten Proſa, die ſchmeichleriſch, inhaltslos, dem Auge und Ohr behagliche Worte bietet und ihre Kälte durch Betheuerungen verdeckt. Wie Giovio ſchmiegte er ſich durch die hohen Herren

hindurch, bis er aus ihrem Diener ihr Vertrauter, ihr Freund und endlich ihres Gleichen wurde.

Nardi dagegen, ein florentiner Demokrat, aus beſter Familie, in der Verbannung die Geſchichte ſeiner Vaterſtadt ſchreibend. Milde, discret, ohne voreiliges Urtheil, aber leidenſchaftlich gegen die Feinde der Freiheit, deren Verluſt ihm ſo theuer zu ſtehen kam. Er berichtet für Florentiner, die, wie er, mitten in der Politik der Stadt lebend, von vorn herein mit den Verhältniſſen bekannt ſind.

Nerli dagegen iſt darüber hinaus, daß die Freiheit vernichtet wurde. Die geruhige Ordnung unter dem Großherzoge iſt der richtige und erwünſchte Zuſtand, von dem er ausgeht. Aufruhr und Revolution ſind an ſich gebrandmarkt, doch erkennt er die Freiheit an für die Vergangenheit. Ihm und Anderen ſeiner Zeit kam es zu Gute, daß die Großherzöge aus einer Linie der Medici ſtammten, die von dem anderen Zweige der Familie, aus dem die beiden Päpſte und die Unterdrücker der Freiheit ſtammten, unterdrückt und mißhandelt worden waren. Somit erſchien es weniger unerlaubt, von dieſen Leuten ohne Rückſicht zu reden und ſich dadurch auf die Seite der alten Freiheit zu ſtellen, die ja doch nie wiederkehrte.

Die letzten Kämpfe um dieſe Freiheit ſchildert Segni in einem Buche, deſſen Exiſtenz Niemand ahnte in den Zeiten, wo es verfaßt wurde. Er ſchreibt frei, genau und gebildet, aber nicht ſo anſchaulich und energiſch als Nardi oder Guicciardini.

Auch Varchi's Buch blieb ungedruckt, obgleich im Auftrage des Großherzogs ſelber angefertigt. Die Erlaubniß zum

Druck wurde ihm nicht ertheilt. Varchi iſt ſchon ein Genoſſe Vaſari's, erſter Literat der Reſidenz und obenaufſchwimmend im florentiner Leben, das ſich an die neue Dynaſtie gewöhnt hatte. Varchi hielt Michelangelo's Leichenrede. Er ſpricht auch von der alten Unabhängigkeit mit Begeiſterung und beweint ihren Untergang, aber es ſind die Thränen eines Hiſtorikers, und ſo begeiſtert er vom alten, freien Florenz ſpricht, bleibt doch das neue Florenz, in dem er ſich ſelber ſo wohl befindet, aus dem Spiele. Ueber die Zeiten um 1530 hat er geſammelt, was nur zuſammenzuſcharren war, aber den Stoff in ſeinen Geiſt aufzunehmen und frei aus ſich ſelbſt herauszuſchreiben verſtand er nicht.

Wie wenig er ſich erlauben durfte, das ihm zu Gebote ſtehende Material nach Belieben auszunutzen, zeigen die Briefe Buſini's an ihn, der, in der Verbannung in Rom lebend, durch Varchi veranlaßt ſeinen Erinnerungen aus den Jahren 27 bis 31 in vertraulichen Briefen freien Lauf läßt. Sie ſind der eigenthümlichſte, unbekümmertſte Ausdruck des florentiniſchen Geiſtes. Mit beißender Heftigkeit ſchwatzt er über die Ereigniſſe und Menſchen. Ein Demokrat, von guter Familie, ſtolz, aber mit der Ruhe endlich errungener Gleichgültigkeit, weil doch ſchon ſo viel Jahre darüber hingegangen ſind, gab ſich Buſini in Rom jener ironiſchen Apathie gegen die politiſchen Ereigniſſe hin, der auch Michelangelo in den letzten Jahren ſeine Hoffnungen zum Opfer brachte. Die Zeiten ſchienen damals für immer vorüber zu ſein, in denen ſich freie Bürger an den Schickſalen des Vaterlandes eingreifend betheiligen durften.

Neben dieſen, eine ſtets individuelle, oft parteiliche Anſicht

vertretenden Schriften die Berichte der venetianiſchen Geſandten, geſchäftsmäßig, leidenſchaftslos und nur unter dem Geſichtspunkte der Nützlichkeit für die Republik von San Marco abgefaßt.

Dann zwei Aeußerungen menſchlichen Geiſtes, deren Gegenſatz nicht größer gedacht werden kann, die Schriften und Predigten Savonarola's und die Tagebücher des Burcardo und Paris dei Graſſi, beides päpſtliche Ceremonienmeiſter. Dort die Blüthe religiöſer Begeiſterung, hier die Fragen des Ceremoniels und die geheimſten Erlebniſſe des Vatican. Dort hinreißende, heroiſche Beredtſamkeit, die in Sprüngen einer gewaltſamen Kataſtrophe entgegeneilt, hier nur ein Auge auf chineſiſch ſtarre Aeußerlichkeiten, in deren eiferſüchtige Beobachtung die Seele langſam hineinverſteinert.

Dazu endlich eine Reihe trocken aufzeichnender Chroniken und Urkunden, und die Maſſen von Büchern aller Art, die überhaupt damals gedruckt worden ſind. Alle enthalten etwas. Unmöglich, dieſe Quellen zu erſchöpfen. Man muß ſich begnügen, das genau zu kennen, was von denjenigen Augenzeugen herrührt, deren Geiſt ſich als ein hervorragender erkennbar macht.

3.

Im Jahre 1250 ſoll Simone Canoſſa, der Stammvater der Buonarroti, als Fremder nach Florenz gekommen ſein und ſich durch ausgezeichnete, der Stadt geleiſtete Dienſte das Bürgerrecht erworben haben. Aus einem Ghibellinen ſei er ein Guelfe geworden und habe deshalb ſein Wappen, einen weißen Hund mit einem Knochen im Maule in rothem Felde,

in einen goldenen Hund in himmelblauem Felde verändert. Dazu seien ihm von der Signorie noch fünf rothe Lilien und ein Helm mit zwei Stierhörnern, eins golden, eins himmelblau, verliehen worden. So Condivi.

In den Adern der Simoni aber, die von den Grafen Canossa abstammten, flösse kaiserliches Blut, schreibt er weiter. Beatrice, die Schwester Kaiser Heinrich des Zweiten, sei die Stammmutter der Familie, das eben beschriebene Wappen im Palaste des Podesta von Florenz noch zu sehen, wo Simone Canossa es gleich den anderen Podesta's der Stadt habe in Marmor aushauen lassen. Der Familienname Buonarroti stamme daher, daß er als Vorname in der Familie herkömmlich gewesen sei; Einer müsse ihn immer als einzigen Taufnamen führen. So sei er ein Kennzeichen des Geschlechts geworden und habe sich endlich statt des Namens Canossa in die Bürgerrolle eingeschlichen.

Wir können annehmen, daß Condivi diese Mittheilungen von seinem alten Meister erhielt, und daß dieser somit an das kaiserliche Blut in seinen Adern glaubte. Die Buonarroti hielten fest an dieser Tradition. Florentinische Geschichtsforscher haben indessen keinen Simone Canossa, der 1250 Podesta der Stadt gewesen wäre, zu entdecken vermocht.[3] Auch in den Familien-Nachrichten des Grafen von Canossa wird dieser Persönlichkeit nicht erwähnt. Noch weniger stimmt das Wappen der Canossa mit dem, das Condivi beschreibt, oder das der Buonarroti selber damit. Dieses bestand aus zwei goldenen Querbalken im himmelblauen Felde, keine Spur von dem goldenen Hunde mit einem Knochen im Maul.

Der Hund aber führt uns vielleicht auf die Fährte einer Erklärung, wie die Fabeln zuſammen kamen. Das Mittelalter hatte ſeine eigene Art, die Entſtehung der Worte ſymboliſch zu erklären. Der Hund, canis, mit dem Knochen, os, im Maule, os wird auf demſelben Wege zu „Canoſſa“ wie die Dominicaner zu den „Hunden des Herrn“, domini canes, wurden. Wichtiger indeſſen als die genaue Erklärung des Märchens iſt der Umſtand, daß der alte ſtarr bürgerliche Michelangelo, dieſer Erzguelfe, ſeine Biographie trotz alledem mit einer Erklärung beginnen läßt, durch die er ſich ſeiner Abſtammung von dem alten ghibelliniſchen höchſten Adel rühmt, und daß, wie ein noch vorhandener Brief eines Canoſſa aus dem Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts beweiſt, die gräfliche Familie die Verwandtſchaft anerkannte.[1]

Die Buonarroti waren eines der angeſehenſten florentiniſchen Geſchlechter. Ihr Name findet ſich oft mit hohen Staatsämtern verbunden. 1456 ſaß Michelangelo's Großvater in der Signorie, 1473 ſein Vater im Collegium der Buonomini, einer aus zwölf Bürgern beſtehenden Commiſſion, welche der Signorie berathend beigeſellt war. 1474 wurde er zum Podeſta von Chiuſi und Capreſe ernannt, zweier Städtchen mit Caſtellen im Thale der Singarna gelegen, eines kleinen Gewäſſers, das ſich in die Tiber ergießt. Die Tiber entſpringt in dieſer Gegend und iſt ſelber noch ein unbedeutender Fluß wenn ſie ſich mit der Singarna vereinigt. Das Land iſt gebirgig.

Michelangelo's Vater, Ludovico mit Namen, begab ſich von Florenz auf ſeinen Poſten. Seine Frau, Franceſca, gleichfalls aus guter Familie, war gerade hochſchwanger, was

ſie nicht hinderte, ihren Mann zu Pferde zu begleiten. Dieſer Ritt hätte ihr und dem Kinde gefährlich werden können, ſie ſtürzte mit dem Thiere und wurde ein Stück fortgeſchleift. Dennoch ſchadete es ihr nicht, am 6. März 1475 um zwei Uhr nach Mitternacht brachte ſie einen Knaben zur Welt, der den Namen Michelagnolo erhielt. Dies iſt die eigentliche Schreibweiſe ſtatt des gewöhnlichen Michelangelo. Er war das zweite Kind ſeiner Mutter, welche neunzehn Jahre zählte, während Ludovico im einunddreißigſten ſtand. Ludovico's Vater lebte nicht mehr, wohl aber ſeine Mutter, Mona Leſandra, (ſoviel als Madonna Alleſſandra), eine Frau von ſechsundſechzig Jahren.

1476, nach Ablauf ſeiner Amtsführung, kehrte Ludovico nach Hauſe zurück. Der kleine Michelangelo wurde drei Miglien von Florenz in Settignano zurückgelaſſen. Die Buonarroti hatten dort eine Beſitzung. Man that das Kind zu einer Amme, der Frau eines Steinmetzen. Settignano liegt mitten im Gebirge; Michelangelo pflegte ſpäter ſcherzend zu ſagen, es ſei gar kein Wunder, daß er ſolche Liebe zu ſeinem Handwerk hege, er habe es mit der Milch eingeſogen. In dem Orte zeigte man im vorigen Jahrhundert die erſten Malereien des Knaben an den Wänden des Hauſes, in dem er aufwuchs, wie im Erdgeſchoß des elterlichen Hauſes zu Florenz die Fortſetzung dieſer Beſtrebungen zu erblicken waren. Er fing an zu zeichnen ſobald er ſeine Hände gebrauchen konnte.

Die Familie vermehrte ſich. Die Geſchwiſter Michelangelo's ſollten Kaufleute werden, die gewöhnliche und natürliche Laufbahn in Florenz, er ſelbſt aber wurde zum Gelehrten

beſtimmt und von Meiſter Francesco aus Urbino, der die florentiniſche Jugend in der Grammatik unterrichtete, in die Schule genommen. Hier aber profitirte er nicht viel. Er verwandte alle ſeine Zeit auf das Zeichnen und trieb ſich in den Werkſtätten der Maler umher.

Auf dieſen Wegen lernte er Francesco Granacci kennen, einen ſchönen, talentvollen Knaben, der, fünf Jahr älter als er, jetzt ſein innigſter Freund wurde. Granaccio war bei Domenico Ghirlandajo oder, florentiniſch geſagt, Grillandajo in der Lehre. Michelangelo ließ ſich bald nicht mehr bei ſeinen Studien halten, er hatte nur die Malerei im Kopfe. Sein Vater und deſſen Brüder, ſtolze Männer, die den Unterſchied der Kaufmannſchaft, welche zu den höheren Zünften befähigte, und der Malerei, die zu den niederen Zünften geführt hätte, wohl zu würdigen wußten, machten Vorſtellungen, aus denen allmählig Schläge wurden. Michelangelo blieb ſtandhaft. Am 1. April 1488 unterzeichnete Ludovico den Contract, kraft deſſen ſein Sohn zu den Meiſtern Domenico und David Grillandaji auf drei Jahre in die Lehre gegeben ward. Während dieſer Zeit ſollte er Zeichnen und Malen lernen und übrigens thun, was ihm geheißen würde. Von Lehrgeld war keine Rede, im Gegentheil verpflichteten ſich die Meiſter, ihm im erſten Jahre ſechs, im zweiten acht, im dritten zehn Goldgulden zu bezahlen. Michelangelo war vierzehn Jahre alt, als er ſo zum erſten Male ſeinen Willen durchgeſetzt hatte.

Domenico ſtand als der eigentliche Herr der Werkſtatt obenan und gehörte zu den beſten Meiſtern der Stadt. Er hatte damals eine umfangreiche Arbeit übernommen. Der Chor der Kirche Santa Maria Novella ſollte neu gemalt

werden. Orgagna, der berühmte Erbauer der offenen Halle neben dem Palaſte der Regierung, der ſogenannten Loggia dei Lanzi, hatte dieſen Chor in Giotto's Manier ausgemalt. Das Dach war ſchadhaft geworden, der Regen an den Wänden herabgelaufen und die Malerei allmählig zu Grunde gegangen. Die Familie Ricci, welcher als Inhaberin dieſes Chors auch ſeine Inſtandhaltung zukam, zögerte mit der Reſtauration der großen Koſten wegen. Jede bedeutende Familie beſaß auf dieſe Weiſe eine Kapelle in einer der ſtädtiſchen Kirchen, in der ſie die Ihrigen begrub und deren Ausſchmückung eine Ehrenſache war. Da nun die Ricci ihre Anſprüche nicht aufgaben und Anderen die Reparatur der beſchädigten Wände nicht zugeſtehen wollten, blieb die Sache eine Zeit lang beim Alten; Orgagna's Gemälde geriethen in immer bedenklicheren Zuſtand. Endlich machten die Tornabuoni, eine der reichſten Familien der Stadt, den Vorſchlag, wenn man ihnen die Erneuerung der Kapelle überließe, wollten ſie nicht nur alle Koſten tragen, ſondern ſogar das Wappen der Ricci prachtvoll wiederherſtellen. Hierauf gingen dieſe ein. Grillandajo ward die Arbeit in Accord gegeben. Der Meiſter ſtellte ſeine Forderung auf 1200 ſchwere Goldgulden, mit einer Extravergütigung von 200, wenn die fertige Arbeit zu beſonderer Zufriedenheit der Beſteller ausgefallen wäre. Im Jahre 1485 war ſie in Angriff genommen worden.

Die Kapelle iſt ein viereckiger, oben gewölbter, nach dem Schiff der Kirche hin offener Raum, durch den zu ziemlicher Erhebung aufgebauten Hochaltar jedoch, hinter dem ſie liegt, von ihr abgeſchloſſen. Die Rückwand iſt von Fenſtern durchbrochen, es handelte ſich alſo bei der Malerei nur um die

beiden Wände zur Rechten und Linken wenn man eintritt. Dieſe waren in übereinander liegende lange, ſtreifenartige Theile abgetheilt und mußten von unten bis oben mit Compoſitionen ausgefüllt werden. Es ſind lauter Darſtellungen bibliſcher Begebenheiten. Das heißt, die Namen der einzelnen Gemälde lauten ſo, in Wahrheit aber erblicken wir Gruppirungen bekannter und unbekannter florentiniſcher Schönheiten, Berühmtheiten, Männer, Frauen und deren Kinder, wie es die Umſtände erforderten im Coſtüme ihrer Zeit und in einer Weiſe zuſammengeſtellt, als ſei das, was das Bild bedeutet, vor wenigen Tagen in Florenz auf der Straße oder in einem der bekannteſten Häuſer vorgefallen. Dieſe Art, die heilige Schrift unhiſtoriſch aufzufaſſen, finden wir überall, wo ſich die Kunſt naiv und kräftig entwickelt. Rembrandt läßt Maria in einem Stalle ſitzen, der einen holländiſchen Kuhſtall ſeiner Zeit darſtellt, während Rafael ihr in altem römiſchen Gemäuer ein Unterkommen giebt, wie er täglich daran vorüberging.

Für Florenz iſt bei ſolchen Gemälden Vaſari's Werk nicht hoch genug anzuſchlagen. Als er ſchrieb, wußte man noch in der Stadt, wer dieſe Perſonen wären. Wir ſehen da die geſammten Tornabuoni vom älteſten Mitgliede der Familie bis zum jüngſten herab, wir finden die Medici und in ihrem Gefolge die gelehrten Freunde der Familie: Marſilio Ficino, den berühmten Platoniker, den der alte Coſimo erzogen hatte, Angelo Poliziano, der Dichter, Philolog und Erzieher von Lorenzo dei Medici's Kindern war, und andere berühmte Namen. Unter den Frauen, welche bei der Begegnung der Maria und Eliſabeth das Gefolge bilden, die

reizende Ginevra dei Benci, damals die ſchönſte Frau in Florenz, dann am Wochenbette der heiligen Anna andere Florentinerinnen, welche der Wöchnerin ihren Beſuch abſtatten, alle in vollem Staate, eine darunter mit Früchten und Wein, den ſie, wie es damals Sitte war, zum Geſchenke bringt. Wieder auf einer anderen Darſtellung hat Domenico ſich ſelbſt und ſeine Brüder abgemalt.

Der Familie Medici begegnet man ſo an vielen Orten. Auf einem Gemälde im Campoſanto zu Piſa ſtellt der alte Cosmo oder Choſimo, wie die Florentiner ſprachen und ſchrieben, mit ſeiner Familie und wiederum dem gelehrten Gefolge, den König Nimrod dar, welcher den Thurm von Babel bauen läßt. Babylon ſieht man im Hintergrunde; es iſt bis in die genaueſten architektoniſchen Einzelnheiten ausgeführt und aus Gebäuden Roms und der Stadt Florenz ſehr künſtlich zuſammengeſetzt.

So kam Michelangelo gleich mitten in eine große Arbeit hinein. Eines Tages, als der Meiſter fortgegangen war, zeichnete er das Gerüſt mit alle dem, was dazu gehörte, und mit denen, welche darauf arbeiteten, ſo durchaus richtig ab, daß Domenico, als er das Blatt anſah, voller Verwunderung ausrief, der verſteht mehr davon als ich ſelber. Bald zeigten ſich ſeine Fortſchritte als ſo bedeutend, daß die Verwunderung in Neid umſchlug. Grillandajo wurde beſorgt. Es ergriff ihn jene Eiferſucht, die bei zu vielen ähnlichen Gelegenheiten herausgetreten iſt, um nicht auch hier verſtändlich zu ſein.

Michelangelo malte ſein erſtes Bild. Bei dem lebhaften Verkehr der Florentiner mit Deutſchland war es natürlich,

daß deutſche Bilder und Kupferſtiche nach Italien kamen. Ein Blatt Martin Schongauers, die Verſuchung des heiligen Antonius darſtellend, wurde von Michelangelo in vergrößertem Maßſtab copirt und ausgemalt. Dieſes Bild ſoll noch in Bologna vorhanden ſein, doch iſt der Name der Familie, die es beſitzt, nicht bekannt.[6] Wahrſcheinlich zieht man die Ruhe dem Ruhme vor, denn kein Fremder würde Bologna verlaſſen wollen, ohne dies Werk geſehen zu haben. Vielleicht iſt es auch eine bloße Laune, was ich erwähne, weil man dergleichen begegnet. So wurde der ſchriftliche Nachlaß Michelangelo's bis auf dieſe Tage von ſeinen Nachkommen feſt verſchloſſen gehalten, ohne daß dafür ein anderer Grund anzugeben war, als daß man ihn eben nicht mitzutheilen geneigt ſei. Das Blatt Schongauers aber iſt bekannt. Als Compoſition betrachtet jedenfalls ſeine bedeutendſte Arbeit und mit einer Phantaſie erfunden, welche die tollſten niederländiſchen Arbeiten ähnlicher Art erreicht. Eine Geſellſchaft fratzenhafter Ungeheuer hat den heiligen Antonius in die Lüfte geführt. Man ſieht nichts von der Erde als unten in der Ecke des Bildes ein Stückchen Felsgeſtein. Acht Teufel ſind es, die den armen Einſiedler in die Mitte genommen haben und peinigen. Der eine reißt ihn am Haar, der zweite am Gewande vorn, der dritte packt das Buch, das in eine Taſche eingeknöpft an ſeinem Gürtel hängt, der vierte reißt ihm den Stock aus der Hand, der fünfte hilft dem vierten, die anderen kneifen und zerren wo nur Platz iſt um ſich anzukrallen, und dabei kugelt und dreht ſich das wunderliche Geſindel in den unmöglichſten Windungen über ihm, an ihm und unter ihm. Das ganze Thierreich iſt beſtohlen, um

die Geſtalten zuſammenzuſetzen. Krallen, Schuppen, Hörner, Schwänze, Klauen — was Thiere an ſich haben können, haben dieſe acht Teufel an ſich. Das Fiſchhafte aber herrſcht vor, und um hier ja nicht die Natur zu verfehlen, ſtudirte Michelangelo auf dem Fiſchmarkte die ausgelegte Waare eifrig. So brachte er ein ausgezeichnetes Bild zu Stande. Grillandajo nannte es jedoch ein aus ſeiner Werkſtätte hervorgegangenes, oder gab ſich ſogar ſelbſt als den Verfertiger an, wozu er der damaligen Sitte nach vielleicht berechtigt war. Dagegen führte nun aber Michelangelo auf's deutlichſte den Beweis, daß er mehr als ſein Meiſter verſtände.

Grillandajo ließ ſeine Schüler die Studienblätter, die er ſelbſt gelegentlich gezeichnet hatte, zur Uebung copiren. Michelangelo nahm eine ſolche von einem ſeiner Mitſchüler angefertigte Zeichnung, und indem er ſeine eigenen dicken Federzüge neben den Linien des Meiſters herzog, corrigirte er dieſen, und zwar auf eine Weiſe, gegen die wahrſcheinlich nichts einzuwenden war. Jetzt verweigerte ihm Grillandajo die Vorlegeblätter, als er darum bat. Auch das läßt ſich begreifen. Es war Zeit, daß dem Verhältniß ein Ende gemacht wurde, und dies geſchah noch vor Ablauf der drei Jahre des Contractes auf eine Weiſe, die für Michelangelo kaum günſtiger gedacht werden konnte. Er wurde mit Lorenzo dei Medici, Cosmo's Enkel, bekannt, der um dieſe Zeit in Florenz die Regierung in Händen hatte.

4.

Florenz beſtand, als Staat betrachtet, aus einer Vereinigung von Handelshäuſern, deren erſtes das der Medici

war. Die Stellung der übrigen ergiebt ſich danach von ſelbſt. Die Regierung der Stadt lag in den Händen Coſimo's, der ſtets den Anſchein des intereſſeloſen, zurückgezogenen Bürgers feſthielt, ſicherer, als wäre er ein Fürſt mit dem Titel eines Herrſchers von Florenz geweſen. Piero, ſein Sohn, regierte nach ihm. Daß er es that, war ebenſo natürlich als es natürlich war, daß er das ererbte Geſchäft fortſetzte. Körperlich und geiſtig eine ſchwächere Natur, mit dem Beinamen „der Gichtbrüchige", blieb er trotzdem ſein Leben lang an der Spitze des Staates, und nach ſeinem Abſcheiden traten Lorenzo und Giuliano, ſeine Söhne, in dieſelbe Stellung ein. Der Wechſel des Hauptinhabers unterbrach die Geſchäfte des Hauſes nicht.

Nach innen blieben die Medici ſchlichte Kaufleute, nach außen hin nahmen ſie einen anderen Ton an. Cosmo war in die Verbannung geſchickt worden. Er trat wie ein Fürſt auf in Venedig, wohin er ſich gewandt hatte; die Florentiner merkten bald, daß er Florenz mit fortgenommen hätte und holten ihn zurück. Nun war er Dictator; aber nur in Dingen, die keine Staatsangelegenheiten waren, griff er öffentlich ein. Er berief Gelehrte, erbaute Kirchen und Klöſter, ſtiftete koſtbare Bibliotheken, verpflichtete ſich Jedermann durch willige Darlehen. In politiſchen Dingen mußten ſeine Freunde auftreten. Man braucht nur ſein Geſicht anzuſehen, das in den zahlreichſten Abbildungen aus allen Lebensaltern auf uns gekommen iſt. Hohe, in die fein gerunzelte Stirn hinaufgezogene Augenbrauen, eine lange, mit der etwas volleren Spitze hinuntergedrückte Naſe, ein Mund, deſſen feine Lippen nachdenklich zuſammengepreßt und beide ſcharf nach vorn vor-

gedrängt ſind, ein energiſches, feſtes Kinn, im Ganzen ein Anblick, daß man die verkörperte Klugheit zu erblicken glaubt.

Piero der Gichtbrüchige beging Fehler, behauptete ſich aber allen Angriffen entgegen, ein Beweis, daß die Partei der Medici ſtark genug war, um ſich ſelbſt unter einer minder ausgezeichneten Führung in der Herrſchaft zu erhalten. Lorenzo dagegen trat in die Fußſtapfen des Großvaters und erhöhte ſeine perſönliche Stellung um ein Beträchtliches. Die Kämpfe, in denen er ſich emporſchwang, waren heftig und gefahrvoll. Seinem Bruder Giuliano koſteten ſie das Leben. Sie zeigen, welch ein Muth dazu gehörte, an der Spitze eines Staates wie Florenz zu ſtehen.

Der Tod Giuliano's fällt in's Jahr 1478. Michelangelo war damals zwei Jahre alt und noch in Settignano; die Verſchwörung der Pazzi, die mit dieſem Morde zum Ausbruch kam, gehört alſo kaum zu dem, was er erlebte. Ihre Entſtehung aber, die Kataſtrophe und der Verlauf ſind ächt florentiniſch, und die Erzählung des Ereigniſſes iſt nothwendig, um ein Gefühl von der Stellung Lorenzo's zu der Zeit zu geben, in der Michelangelo mit ihm in Berührung kam.

Schon Coſimo hatte den Einfluß der mächtigen Familie auf ſeine Weiſe abzuſchwächen geſucht, indem er ſeine Enkeltochter Bianca, Lorenzo's und Giuliano's Schweſter, mit Guglielmo, dem einſtigen Haupterben der Pazziſchen Reichthümer, vermählte. Auf dieſem Wege hoffte er eine Verſchmelzung der beiderſeitigen Familien-Intereſſen herbeizuführen. Indeſſen die Pazzi hielten ſich zurück und bewahrten ihre Selbſtſtändigkeit, ſo daß Lorenzo und Giuliano, nachdem

ſie Regenten von Florenz geworden waren, ernſtlicher darauf bedacht ſein mußten, der drohenden Rivalität ein Ende zu machen. Es gab einen Punkt, wo ſie keine Rückſicht kannten. Mit eiferſüchtiger Wachſamkeit ſuchten ſie zu verhüten, daß kein anderes Haus durch ſeine Reichthümer ebenbürtig neben ihnen emporkäme. Drohte die Macht einer Familie die Grenze zu überſchreiten, ſo griffen ſie ein und ließen es darauf ankommen, was daraus werden würde.

Lorenzo bewirkte, daß von der Regierung der Stadt eine Reihe die Pazzi demüthigender Maßregeln ausging. Man pflegte die großen, ſogenannten adligen Häuſer gemeinhin mit Rückſichten zu behandeln, die zwar nicht verfaſſungsmäßiger Natur dennoch hergebracht waren; dieſe verſäumte man jetzt den Pazzi gegenüber. Es fielen böſe Worte von Seiten der Familie, die Medici erwarteten das nicht anders, ſtanden auf ihrer Hut und beobachteten ſie.

Nun aber kam es zu ſchreiendem Unrecht. Die Frau eines Pazzi wollte ihren verſtorbenen Vater beerben, ein Vetter hielt einen Theil der Erbſchaft widerrechtlich an ſich. Es kam zum Proceß, die Frau mußte gewinnen; da erſchien ein neues Geſetz, durch welches dem Vetter der Beſitz beſtätigt wurde. Lorenzo hatte es dahin gebracht; er wollte, daß das Geld getheilt bliebe. Giuliano ſelbſt machte ihm Vorſtellungen wegen dieſer Ungerechtigkeit, allein das höhere Intereſſe überwog; Lorenzo war jung, hitzig und muthvoll, er glaubte dem Sturme die Spitze bieten zu können.

Dieſer blieb nicht aus. In Florenz hielten ſich die Pazzi ſtill, aber in Rom begannen ſie Waffen zu ſchmieden. Sie hatten dort wie die Medici und andere florentiniſche Häuſer

eine Bank und Francesco Pazzi, welcher das Geschäft leitete, stand mit den Riarii, der Familie des regierenden Papstes, im besten Vernehmen. Die Medici waren Sixtus dem Vierten verhaßt und mußten es entgelten, soweit es in seiner Macht stand. Er hatte eben an Stelle des verstorbenen Erzbischofs von Pisa einen anderen ernannt, der den Medici feindlich gesinnt war, und den sie jetzt in seine Stellung einzutreten verhinderten. Man kam in Rom überein, wenn der Papst Ruhe haben wollte, so müßten die Medici in Florenz vernichtet werden. Die Riarii und Francesco Pazzi entwarfen den ersten Plan. Der Erzbischof von Pisa ward hinzugezogen, hierauf der alte Jacopo Pazzi, das Haupt der Familie in Florenz, dessen Bedenklichkeiten der Papst selber erst heben mußte. Der Oberbefehlshaber der päpstlichen Truppen, Giovanbatista da Montesecco, kam nach Florenz, um die Details festzusetzen, wie, wo und wann die Brüder zu ermorden wären, ob einzeln oder zugleich auf einer Stelle; hierauf disponirte er seine Armee in kleinen Abtheilungen der Art, daß die Stadt rings eingeschlossen war und sie auf ein Zeichen von allen Seiten einbrechend sich rasch in Florenz zusammenfinden konnten. Der Cardinal Riario brachte die Verschworenen in die Mauern der Stadt, indem er sie, unter seine zahlreiche Dienerschaft gemischt, selber durch die Thore führte.

Der Besuch dieses mächtigen Mannes war ein Ereigniß. Ein Fest wurde veranstaltet, zu dem man die beiden Medici einlud. Hier sollten sie abgethan werden. Allein kurz vorher läßt Giuliano absagen. Jetzt mußte auf der Stelle ein Entschluß gefaßt werden, denn der kürzeste Aufschub konnte bei

der großen Zahl der Mitwiſſer und der pünktlichen Verabredung aller übrigen Maßregeln der guten Sache verderblich werden. Es wurde ausgemacht, der Cardinal ſolle am Morgen des nächſten Tages im Dome die Meſſe leſen, die Brüder würden aus Höflichkeit erſcheinen müſſen, es ſei das die beſte Gelegenheit, ſie niederzuſtoßen. Giovanbatiſta Pazzi wollte Lorenzo, Francesco Pazzi Giuliano auf ſein Theil nehmen.

Alles abgemacht, erklärt Giovanbatiſta plötzlich, er könne an heiliger Stätte den Mord nicht ausführen. Es werden ſtatt ſeiner nun zwei Andere angeſtellt, der Eine davon ein Prieſter, der eine natürliche Tochter Jacopo Pazzi's im Lateiniſchen unterrichtete. Dieſes Zurücktreten Giovanbatiſta's war der Anfang des Mißlingens, ſagt Machiavell, denn wenn bei irgend etwas, bedarf es bei ſolchen Gelegenheiten muthiger Feſtigkeit. Die Erfahrung lehrt, ſagt er weiter, daß ſelbſt denen, die an Waffen und Blut gewöhnt ſind, der Muth dennoch verſagt, wenn es in dieſer Weiſe auf Leben und Tod geht.

Zu dem Momente, in welchem die Verſchworenen zuſtoßen ſollten, war das Zeichen mit der Glocke gewählt während die Meſſe geleſen wurde; in demſelben Augenblicke ſollte der Erzbiſchof von Piſa mit ſeinen Leuten den Palaſt der Signorie ſtürmen. So hätte man mit einem Schlage den Umſturz der Dinge bewirkt und die Gewalt in Händen.

Die Brüder ahnten dunkel, daß etwas gegen ſie beabſichtigt würde, allein in dieſe Falle gingen ſie arglos hinein. Lorenzo kam zuerſt, Giuliano blieb aus; einer von den Pazzi lief ihn zu holen, und Arm in Arm traten ſie in Santa Maria del Fiore ein. Mitten im Gedränge des Volkes ſtehen

die Verſchwörer und erwarten das Geläute, während die Worte der Meſſe aus dem Munde des Cardinals durch das weite, dämmernde Gewölbe und über die ſchweigende Menge fliegen.

Da ſchlägt die Glocke an und Giuliano empfängt den erſten Stich in die Bruſt. Er ſpringt auf, taumelt einige Schritte vor und ſtürzt zu Boden. Wüthend fällt Francesco Pazzi über ihn her und zerfleiſcht ihn mit dem Dolche, ſo wahnſinnig Stich auf Stich, daß er ſeine eigenen Glieder von denen des Todfeindes nicht mehr unterſcheidet und ſich ſelbſt eine gefährliche Wunde beibringt.

Während dem aber hat Lorenzo beſſer Stand gehalten. Ihm fuhr der Dolchſtich in den Hals, er wirft ſich zurück und vertheidigt ſich. Die Verſchwörer ſtutzen, ſeine Freunde kommen zu ſich, umgeben ihn und retten ihn in die Sacriſtei, gegen deren Thüre Francesco, der Giuliano endlich in ſeinem Blute liegen läßt, mit ſeinen Genoſſen anſtürmt. Ein furchtbares Getümmel erfüllt die Kirche. Der Cardinal ſteht am Altare, ſeine Geiſtlichen umringen und beſchützen ihn, weil ſich die Wuth des Volkes, das die Dinge zu begreifen begann, nun gegen ihn wandte.

Unterdeſſen war der Erzbiſchof von Piſa auf den Palaſt losmarſchirt. Die Signoren, welche, ſo lange ihr Amt dauert, dort wohnen und ihn unter keiner Bedingung verlaſſen durften, ſaßen eben beim Frühſtück. Die Ueberraſchung war vollſtändig, aber ebenſo augenblicklich die Faſſung. Mit den bewaffneten Dienern des Palaſtes vereint, drängen ſie die feindliche Mannſchaft, die dem Erzbiſchof ſchon die Treppe hinauf folgte, wieder hinab, während die, welche ſchon oben

waren, zu Boden geſchlagen oder aus den Fenſtern auf den Platz niedergeſtürzt werden. Einen von den Pazzi's aber und den Erzbiſchof ſelber executirte man auf der Stelle. Man warf jedem eine Schlinge um den Hals, und im Nu hingen ſie draußen hoch am Fenſter zwiſchen Himmel und Erde, während die Anderen mit zerbrochenen Gliedern unten auf dem Pflaſter lagen. Noch aber ſtecken die Verſchworenen im Erdgeſchoß des Palaſtes, wo ſie ſich verrammelt hatten. Oben läuteten die Signoren Sturm, aus allen Straßenmündungen ſtrömten bewaffnete Bürger auf den Platz.

Im Dome war die Sacriſtei nicht zu erzwingen. Die Thüren von Metall, mit denen ſie verſehen war, leiſteten guten Widerſtand. Die Anhänger der Medici ſtrömten von außen zu, Francesco Pazzi ließ den Muth ſinken. Der Stich, den er ſich ſelbſt in's Bein gegeben hatte, war ſo tief, daß ihn ſeine Kräfte verließen. Noch verſuchte er zu Pferde zu ſteigen, um, wie verabredet war, durch die Straßen reitend das Volk in Aufruhr zu bringen, aber er vermochte es nicht mehr. Elend ſchleppte er ſich nach Hauſe und bat den alten Jacopo, für ihn den Ritt zu übernehmen. Noch ahnte er nicht, wie es im Palaſt der Regierung ſtände, auch mußte von außen der Zuzug bald erſcheinen. Jacopo, alt und gebrechlich, erſchien mit hundert bewaffneten Berittenen auf dem Platze; der aber war von bewaffneten Bürgern beſetzt, von denen keiner ihn anhören wollte. Die beiden Leichen ſah er oben am Fenſter hängen. So zog er mit ſeinen Leuten aus der Stadt und wandte ſich in die Romagna. Auch Anderen gelang es, ſich davonzumachen. Francesco lag auf ſeinem Lager und erwartete ſein Schickſal.

Das ereilte ihn bald. Lorenzo war, von bewaffneten Bürgern geleitet, zu Hause angelangt, der Palast der Regierung gereinigt von den Verräthern, überall wurde der Name Medici gerufen und die zerrissenen Glieder der Feinde trug das Volk auf Piken gespießt durch die Straßen. Der Palast der Pazzi war das Ziel der allgemeinen Wuth. Sie rissen Francesco heraus, schleppten ihn zum Palaste der Regierung und hingen ihn neben die beiden Anderen. Kein Laut entschlüpfte ihm unterwegs, auf keine Frage gab er Antwort, nur zu Zeiten seufzte er schwer auf. So wurde dieser abgethan und der Palast der Pazzi geplündert. Und dann, als die Rache vollbracht war, kein florentinischer Bürger, der nicht in Waffen oder in seinem besten Staate bei Lorenzo erschienen wäre, um sich ihm mit Gut und Blut zur Verfügung zu stellen. Nun kam auch der alte Jacopo in die Stadt zurück, den man verfolgt und im Gebirge aufgebracht hatte. Er sowohl als ein anderer Pazzi, der ruhig auf seiner Villa gesessen hatte, wurden innerhalb von vier Tagen verurtheilt und gerichtet. Aber alles genügte der Wuth des Volkes nicht. Sie rissen Jacopo aus der Familiengruft wieder heraus, legten ihm einen Strick um den Hals und schleiften den Leichnam zum Arno, in den er hineingeworfen wurde, wo der Fluß am tiefsten war.

Lorenzo war jetzt allein, aber er stand in anderer Weise als früher dem Volke gegenüber, das Volk fühlte tiefer, wie völlig sein Geschick mit dem der Medici verwachsen sei. Die nun folgenden Kriege mit dem Papste und mit Neapel trugen dazu bei, Lorenzo's neue Stellung zu einer dauernden zu machen. Wenig fehlte an seinem Untergang. Was ihn

rettete, war eins der genialſten Wagniſſe. Ohne Garantie perſönlicher Sicherheit begab er ſich zu Schiff nach Neapel in die Hände ſeines Feindes. Sein Auftreten hier, ſeine Klugheit, beſonders aber ſein Geld ließen ihn Wunder wirken. Er ging wie ein verlorener Mann, der unbeſonnen dem Verderben entgegenſchreitet, er kam zurück im Triumph als ein Freund des Königs, der ihn bald auch mit dem Papſte verſöhnte. Dieſer war der raſendſte ſeiner Gegner. Daß der Mordanſchlag von ihm ſelbſt unterſtützt worden ſei, bedachte er nicht. Er hatte nur den Schimpf, der ihm durch die Erhängung des Erzbiſchofs und durch die Vereitelung ſeiner Pläne zugefügt worden war, vor Augen. Bezeichnend aber für die Zeit iſt auch die Erklärung der florentiniſchen Geiſtlichkeit, die in den ſchroffſten Worten öffentlich ausſprach, ſie verachte den Bannfluch und der Papſt ſei ein Verſchwörer wie alle Anderen. Trotzdem löſt ſich auch das in Wohlwollen und verzeihende Freundſchaft auf, und der Medici geht aus den Anſchlägen, deren Opfer er ſein ſollte, als der angeſehenſte Fürſt Italiens hervor.

Was Lorenzo vortrefflich verſtand, war die Kunſt ſich populär zu machen. Zwar hatte er nun ſeit 78 eine Art Leibgarde im Palaſte, dazu war ſeine Frau eine Orſini, die zu den ſtolzeſten Adelsgeſchlechtern Italiens gehörten und ſich nicht geringer als Kaiſer und Könige dünkten, dennoch ging er in der Stadt nicht anders als ſeine Mitbürger. Wo es eine öffentliche Feſtlichkeit gab, da hatte er ſie entweder angerichtet oder den größten Theil davon. Er miſchte ſich in's Gedränge und war Jedem zugänglich. Er dichtete den Mädchen die Lieder, die ſie zu ihren Tänzen ſangen auf

öffentlichen Plätzen zur Feier des Frühlings im Monat Mai. Alle Kinder kannten ihn; wer es begehrte, dem kam er mit Rath und That zur Hülfe. Am hellſten aber glänzte er in den Augen der Jugend, wenn er ſeine prächtigen Carnevalsumzüge veranſtaltete, zu denen er dann auch ſelbſt wieder die Geſänge ſchrieb. Er ſcheute keine Koſten bei ſolchen Gelegenheiten, und nur Wenige, die es verſchwiegen, wußten darum, daß er die Staatsgelder dabei in Anſpruch nahm. Bis dahin hatten die Medici ihren Aufwand aus eigenem Vermögen beſtritten. Lorenzo fing an, die Geſchäfte der Firma zu beſchränken und ſich anderweitig Mittel zu verſchaffen.

Bei Gelegenheit eines ſolchen Carnevalaufzuges hatte ſich Francesco Granacci, der ein ſchöner, gewandter Jüngling war nnd bedeutendes Talent für dergleichen beſaß, in Lorenzo's Gunſt eingeſchmeichelt. Es wurde der Triumphzug des Paulus Aemilius dargeſtellt. Nachahmungen römiſcher Triumphe waren eine beliebte Form öffentlicher Umzüge. Granacci ſollte bald Gelegenheit finden, dieſes Wohlwollen für ſich und Michelangelo benutzen zu können. Er erhielt Zutritt in den Garten von San Marco, wo die Kunſtſchätze der Medici aufgeſtellt waren.

Lorenzo ließ hier eine Anzahl junger Leute, beſonders ſolcher, die aus guten Familien ſtammten, in der Kunſt unterrichten. Der alte Bildhauer Bertoldo, Donatello's Schüler, leitete die Uebungen. Im Garten waren die Sculpturwerke aufgeſtellt, in den dazu gehörigen Gebäuden hingen Bilder und Cartons der erſten florentiniſchen Meiſter. Was von außen her auf die Bildung angehender Künſtler einwirken konnte, war vorhanden, und auch die Talente zeigten ſich bald,

denen dieſe Gunſt des Schickſals zu Gute kam. Durch Granacci wurde jetzt Michelangelo in den Garten von San Marco eingeführt.

5.

Der Anblick der Statuen, die er hier aufgeſtellt fand, gab ſeinen Gedanken eine andere Richtung. Wie er früher um Ghirlandajo's willen die Schule vernachläſſigt hatte, ſo verſäumte er jetzt um der Statuen willen die Werkſtätte des Ghirlandajo. Lorenzo ließ damals in ſeinem Garten Marmorarbeiten zum Bau einer Bibliothek anfertigen, in welcher die von Cosmo begonnene Bücherſammlung untergebracht werden ſollte, und deren Vollendung ſpäter Michelangelo ſelbſt geleitet hat. Mit den Steinmetzen ſchloß dieſer jetzt Freundſchaft. Er erlangte ein Stück Marmor und die nöthigen Werkzeuge von ihnen und begann die antike Maske eines Fauns, die ſich als Zierrath im Garten vorfand, aus freier Hand zu copiren. Doch hielt er ſich dabei nicht ganz an das Original und gab ſeinem Werke einen weitgeöffneten Mund, daß man die Zähne darin erblickte.

Dieſe Arbeit kam Lorenzo zu Geſichte, der ſelber auf die Dinge ein Auge zu haben pflegte und die Arbeiter im Garten beſuchte. Er lobte Michelangelo, bemerkte aber ſcherzend: „du haſt deinen Faun ſo alt gemacht und ihm dennoch alle ſeine Zähne im Munde gelaſſen; du ſollteſt doch wiſſen, daß man die bei ſo hohen Jahren nicht mehr ſämmtlich bei einander hat.“

Als der Fürſt das nächſte Mal wiederkam, fand er eine Zahnlücke im Munde des Alten vor, die ſo geſchickt hinein-

gearbeitet war, daß es kein vollendeter Meiſter beſſer verſtanden hätte. Jetzt nahm er die Sache ernſthafter und ließ durch Michelangelo ſeinem Vater ſagen, er möge zu ihm kommen.

Ludovico Buonarroti wollte nicht erſcheinen auf dieſe Beſtellung. Schon die Sache mit der Malerei war ihm hart angekommen, daß ſein Sohn jetzt aber ſogar noch Steinmetz werden ſollte, däuchte ihm zu viel. Francesco Granacci, der ſchon das erſte Mal geholfen hatte, trat auch jetzt beruhigend ein und brachte ihn dahin, ſich wenigſtens zu Lorenzo auf den Weg zu machen. Michelangelo's Vater war eine gerade ehrliche Natur, ein Mann, der am Althergrachten feſthielt, uomo religioso e buono, e piutosto d'antichi costumi, che no, ſagt Condivi. Das Außergewöhnliche mußte ihm erſt mit Mühe plauſibel gemacht werden, ehe er ſein Mißtrauen dagegen aufgab; ſo lamentirte er nun, daß ſie ihm ſeinen Sohn auf allerlei Irrwege brächten und ging mit der Abſicht in den Palaſt, ſich auf nichts einzulaſſen.

Lorenzo's Liebenswürdigkeit ſtimmte ihn jedoch bald anders und vermochte ihn zu Erklärungen, an die er zu Hauſe ſicherlich nicht gedacht hatte. Nicht allein ſein Sohn Michelangelo, ſondern er ſelbſt und alle die Seinigen ſtänden mit ihrem Leben und Vermögen Seiner Magnificenz zu Dienſten. Medici fragte nach ſeinen Umſtänden und was er betriebe. „Ich habe niemals ein Geſchäft gehabt, berichtete er, ſondern lebe von den geringen Einkünften der Beſitzungen, die mir von meinen Vorfahren hinterlaſſen ſind. Die ſuche ich im Stande zu halten und, ſoviel ich kann, wo möglich zu verbeſſern.“ „Gut, antwortete Lorenzo, ſieh dich um, kann ich

etwas für dich thun, ſo wende dich nur an mich; es ſoll geſchehen, was nur immer in meinen Kräften ſteht."

Die Sache war abgemacht. Ludovico meldete ſich nach einiger Zeit mit der Bitte um einen erledigten Poſten beim Zollweſen, der monatlich acht Scudi einbrachte. Lorenzo, der ganz andere Anſprüche erwartet hatte, ſoll ihm da lachend auf die Schulter geſchlagen haben mit den Worten: „du wirſt dein Lebtag kein reicher Mann werden, Ludovico." Er gab ihm die Stelle, Michelangelo aber hatte er ſogleich zu ſich in den Palaſt genommen, ließ ihm ein Zimmer anweiſen, kleidete ihn nun und ſetzte ihm monatlich fünf Dukaten Taſchengeld aus. Alle Tage wurde öffentlich geſpeiſt bei den Medici's; Lorenzo ſaß obenan, wer zuerſt da war, ſetzte ſich neben ihn ohne Rückſicht auf Rang und Reichthum. So kam es, daß Michelangelo öfter den Ehrenplatz vor den eigenen Söhnen des Hauſes voraus hatte, die ihn aber alle liebten und freundlich anſahen.

Hierbei blieb Lorenzo nicht ſtehen. Er ließ Michelangelo öfter zu ſich rufen, ſah mit ihm die geſchnittenen Steine, Münzen und andere Koſtbarkeiten durch, von denen der Palaſt erfüllt war, und hörte ſein Urtheil. Oder Polizian unterredete ſich mit ihm und führte ihn in die Kenntniß des Alterthums ein. Auf ſeinen Rath arbeitete Michelangelo den Kampf des Herkules mit den Centauren, ein Werk, das Jedermann in Staunen ſetzte, und zu dem ihm Polizian den Marmor ſchenkte. Es iſt ein Basrelief. Michelangelo wollte es nie fortgeben und hatte noch im ſpäten Alter ſeine Freude daran. Heute befindet es ſich im Palaſte der Familie Buonarroti, der Faunskopf in der Gallerie der Ufficien.

Bertoldo dagegen lenkte ihn auf Donatello hin und unterwies ihn im Erzguß. Michelangelo arbeitete eine Madonna in der Weiſe dieſes Meiſters, deſſen Natur ihn ebenſo ſehr anzog als ſeine Werke. Er zeichnete ferner mit den anderen Zöglingen Bertoldo's nach Maſaccio in der Kapelle Brancacci, wo Filippino Lippi eben noch die letzten fehlenden Gemälde beendete. Granacci iſt hier als nackter Knabe angebracht, Filippino's Portrait, das Botticelli's, der ſein Meiſter war, das Pollajuolo's und anderer berühmter oder ſtadtbekannter Männer finden ſich da. Durch dieſe Art, ſich ſelbſt und ſeine Freunde auf den Bildern anzubringen, wurde die Perſönlichkeit der Künſtler ein Theil der Kunſt, und das Gefühl, daß hier eine große, ſich immer erneuernde Gemeinde mit vollen Kräften fortarbeitete, befeſtigte ſich in den Gemüthern der Nachſtrebenden.

Nichts wurde damals verſchmäht, was die Sache ſelbſt förderte. Jede Richtung entwickelte ſich unbekümmert neben der anderen. Das Alterthum und die neueſte Zeit waren gleichmäßig geſchätzte Vorbilder. Das ſorgfältigſte Studium der Natur lief neben her und ließ das Gefühl für das Lebendige immer über den Trieb todter Nachahmung triumphiren, der in ſpäteren Zeiten leider ſo völlig den Sieg davontrug. In dieſen Studien, wie ſie damals unter Lorenzo's perſönlichem Einfluß in Florenz betrieben wurden, haben wir das ſchönſte Beiſpiel einer Kunſtakademie vor uns und vielleicht das einzige, das uns zu der Wahrnehmung berechtigt, es habe gute und reichliche Früchte getragen. Eine andere Art gedeihlicher Einwirkung von Seiten eines Fürſten auf die Kunſt giebt es überhaupt nicht, denn die Kunſt wird immer ernie-

drigt werden, wenn Fürſten aus äußerlichen Rückſichten und nicht aus dem edelſten Bedürfniß ihrer eigenen Seele ſie zu erheben verſuchen. Lorenzo's Beiſpiel zeigt, daß die aufgewandten Geldmittel die geringſten der treibenden Kräfte waren, welche ſich hier vereinigten. Es bedurfte dazu, daß Medici ſelbſt ſo tief in die klaſſiſchen Studien eingeweiht war, daß er die Jünglinge mit eigenem Blicke auswählte, daß er an den Sammlungen, die er ihnen zu Gebote ſtellte, ſelber die größte Freude hatte. Er beſtellt den Lehrer, er verfolgt die Fortſchritte, er erkennt aus den erſten Verſuchen des Anfängers die glänzende Zukunft. Er bot den jungen Leuten in ſeinem Palaſte den Verkehr mit den erſten Geiſtern Italiens. Denn Alles ſtrömte nach Florenz, und das Haus der Medici war nicht nur der Platz, von dem aus die feinſten Fäden der Politik nach allen Seiten geſponnen wurden, ſondern die religiöſe Bewegung, die philoſophiſchen Studien, die Poeſie, die Philologie wandten ſich dahin, um theilweiſe eine entſcheidende Richtung zu erhalten. Was Großes in der Welt geſchah, wurde dort gekannt, beſprochen und gewürdigt. Das Mittelmäßige erſtickte unter der Fülle des Vortrefflichen. Das Vortreffliche ſelbſt wurde nicht nach äußeren Merkmalen blind in den Kauf genommen, ſondern mit Verſtändniß geprüft, ehe man es bewunderte. Das bewegteſte, geſellige Leben miſchte ſich ununterbrochen mit den ernſteſten Arbeiten, und als heilſamer Gegenſatz zu den Süßigkeiten dieſes Daſeins der ſcharfe kritiſche Verſtand des florentiniſchen Publicums, das ſich in Sachen höherer Cultur weder beſtechen noch betrügen ließ.

Das war es, was man nur in Florenz antraf und was die Florentiner an ihre Stadt feſſelte: daß ſie einzig dort die wahrhaft fördernde Anerkennung ihres eigenen feinen Geiſtes fanden. Nirgends ſagte man ſo böſe Dinge, nirgends aber ſprach man ſo ſchön. Mißhandelt ſahen ſich die Künſtler oft, mit erbärmlicher Knauſerei in ihrem Lohne verkürzt, mit beißenden Worten und Beinamen verfolgt, ſtets aber dennoch mit jener wahrhaftigen Gerechtigkeit bis in ihre außerordentlichſten Leiſtungen erkannt und abgeſchätzt, um derentwillen man gern alles übrige darangiebt. Was iſt ein Künſtler ohne ein Publicum, das er ſeiner würdig fühlt? Donatello ſehnte ſich aus Padua, wo man ihn mit Schmeicheleien überſchüttete, in ſeine Vaterſtadt zurück. Dort fände man freilich immer etwas an ſeinen Werken zu tadeln, ſagte er, aber man reize ihn auch zu erneuten Anſtrengungen und zur Erwerbung höherer, ruhmvoller Vollkommenheit. Wer ſich Ruhe gönnte in Florenz, trat in den Hintergrund. Diejenigen Künſtler, denen der Gewinn des täglichen Brodes nicht der nächſte Grund zur Arbeit war, wurden durch den Ehrgeiz weiter geſpornt, die aber, denen es auf die Bezahlung ankam, mußten alle Kräfte anſpannen, weil die Concurrenz ſo groß war. In der Luft von Florenz, ſagt Vaſari, liegt ein ungeheurer Antrieb, nach Ruhm und Ehre zu ſtreben. Keiner will mit den Uebrigen gleichſtehen, Jeder möchte höher hinaus. Man ſagt ſich, biſt du nicht ſo gut wie jeder Andere? Kannſt du es nicht ebenſo weit und weiter bringen? Wer in behaglicher Ausbeutung der Kunſt, die er gelernt hat, forteriſtiren will, darf nicht in Florenz bleiben. Florenz iſt

wie die Zeit, die die Dinge ſchafft und ſie wieder zerſtört, wenn ſie ſie zur Vollendung gebracht hat.

Ich glaube, wenn es irgendwo erlaubt, ſich eine romantiſche Vorſtellung von den Dingen zu machen, ſo darf man es bei Betrachtung der florentiniſchen Geſelligkeit jener Jahre. Die Künſte, die bei uns doch immer ein feineres Gewürz des Lebens ſind, ohne das man ſich allenfalls behelfen könnte, bildeten dort eine ſo nothwendige Ingredienz, daß ſie wie das unentbehrliche Salz zum Brode waren. Man dichtete nicht nur, man ſang auch die Lieder, die man gedichtet, Tanzen, Reiten, Ballſpiel waren unentbehrliche Genüſſe und ein Geſpräch, bei dem man die Blüthe der Sprache anzuwenden trachtete, erſchien ebenſo willkommen wie ein friſches Bad oder eine Mahlzeit. Was dieſes Leben aber gerade für Michelangelo erhöht haben muß, iſt eine Eigenheit der romaniſchen Völker, die den germaniſchen abgeht. Das unbeholfene Weſen, das die Jugend bei uns ſchweigſam oder unluſtig macht, wenn ſie mit dem Alter zuſammentrifft, kennen die Italiener nicht. Junge Leute von fünfzehn, ſechszehn oder ſiebenzehn Jahren, die in Deutſchland die Unbehaglichkeit nicht überwinden können, mit der ſie ſich zwiſchen älteren und jüngeren ohne eigentliche Stellung ſehen, gehen in Italien frei von beengenden Gedanken umher und wiſſen ſich Frauen, Männern und Kindern gegenüber zu benehmen.

So empfing Michelangelo in dem Alter, in dem der fügſame Geiſt des Menſchen der tiefſten und fruchtbarſten Eindrücke fähig iſt, eine Erziehung, die kaum in glücklichere

Zeiten fallen konnte. Bald aber traten nun auch die Stürme ein, deren Spuren ebenſo erkenntlich in ſeinem Charakter ſind, als es jene erſten ſonnigen Tage waren. Denn Lorenzo's Ende ſtand näher bevor als irgend Jemand ahnte, und die Aenderung der Dinge, die ſchon in den letzten Jahren ſeiner Regierung begonnen hatte, bildete ſich in immer raſcherem Verlaufe zu totalem Umſturze des Beſtehenden aus.

Drittes Capitel.

1494—1496.

Savonarola. — Lorenzo's Tod. — Umſchwung der Dinge in Florenz. — Einbruch der Franzoſen in Italien. — Flucht Michelangelo's nach Venedig. — Vertreibung der Medici. — Michelangelo in Bologna. — Die neue Republik in Florenz unter Savonarola. — Michelangelo's Rückkehr. — Der Cupido von Marmor. — Die Reiſe nach Rom.

Digitized by Google

Seit der Ermordung Giuliano's war die alte frohe Stimmung, die ſonſt am mediceiſchen Hofe herrſchte, nicht zurückgekehrt. Die Feſte von Carreggi waren vorüber, wo gedichtet, muſicirt und im Schatten der Lorbeeren Philoſophie getrieben wurde, wo man ſich der Gedanken an die Zukunft mit all der Sorgloſigkeit entſchlug, die zum jugendlich genialen Genuſſe des Lebens ſo nothwendig iſt. Und wie in den Medici eine Wandlung vorging, ſo in den Gemüthern der Florentiner ſelbſt. Einſtweilen verdunkelten die Wolken die Sonne noch nicht, aber die Wolken zogen auf, das fühlte man.

Zwei Dinge verſtanden ſich von ſelbſt, wenn die Lage des Staates in Betrachtung kam: erſtens, je mehr Lorenzo in eine fürſtliche Stellung durch die bloße Gewalt der Umſtände hineingedrängt wurde, um ſo mehr mußte der ihm ebenbürtige Adel fürchten, in Abhängigkeit zu gerathen, die Strozzi, Soderini, Capponi und eine ganze Reihe der mächtigſten Familien; zweitens, Lorenzo ſelbſt, je mehr ihm Widerſtand von dieſer Seite als etwas natürliches erſchien, das ſicher zu erwarten war, um ſo geſchickter mußte er den Anſchein zu wahren ſuchen, als hätte er dergleichen ganz und gar nicht im Sinne, um ſo feſter mußte er das gemeine Volk auf

ſeiner Seite halten. Daher dieſe fortwährenden öffentlichen Luſtbarkeiten, dieſe Leutſeligkeit dabei. Es könnte faſt darüber geſtritten werden, ob es in ſeiner Abſicht gelegen habe, ſich zum abſoluten Herrn der Stadt zu machen. Man weiß, wie er ſeinem Sohne eindringlich empfahl, niemals zu vergeſſen, daß er nichts als der erſte Bürger der Stadt ſei. Aber angenommen wirklich, Lorenzo habe die Gefahren erkannt, die eine äußerliche Erhöhung ſeiner Familie in den Fürſtenſtand mit ſich brachte, und den Moment hinausſchieben wollen, in dem es ſo weit kam, — daß es einmal ſo weit kommen mußte, war ihm und Jedermann, der die Verhältniſſe näher kannte, offenbar: die finanziellen Angelegenheiten zwangen die Medici, die Gelder des Staates zum Vortheil ihrer eigenen Pläne in Anſpruch zu nehmen. Dies Bedürfniß machte ſich in ſteigendem Maße geltend. Es mußte das zur Tyrannei führen.

Hier alſo drohte ein Zuſammenſtoß. Die Florentiner waren zu gute Kaufleute, um das Exempel nicht ſelbſt zu ſtellen und zu Ende zu rechnen in Gedanken. Allein es waren doch nur erſt Wege, die zur Gefahr führen konnten, es hätte erſt der Männer bedurft, die den Kampf herbeizwangen und leiteten. Die tägliche Stimmung des Publicums litt unter dieſen Möglichkeiten noch nicht. Dagegen erhob ſich eine andere Macht in der Stadt, die gefährlicher und erſchütternder wirken ſollte, und hier war auch ein Mann vorhanden, der eine mächtige Natur mit ſich brachte, um das in's Werk zu ſetzen, was in ſeinem Geiſte als Gedanken zuerſt entſtanden war. Dieſer Mann iſt Girolamo Savonarola, ſein Gedanke totale Reform in politiſcher und ſitt-

licher Beziehung zum Beſten der Freiheit von Florenz, und dieſen Mann begünſtigten die Ereigniſſe.

Savonarola war aus Ferrara gebürtig. Er kam in demſelben Jahre nach Florenz, in dem Michelangelo von Lorenzo in den Palaſt der Medici aufgenommen wurde. Er war ſiebenunddreißig Jahre alt und ſchon früher einmal kurze Zeit in der Stadt geweſen, allein ſeine Predigten hatten damals wenig Erfolg gehabt. Jetzt erſchien er als gereifter Mann und begann auf der Stelle in dem Geiſte aufzutreten, den er bis zu ſeinen letzten Schritten feſt bewahrt hat. Seine Ueberzeugungen hat er als Kind gehegt und bis zu ſeinem Tode nicht ein einzig Mal verleugnet und aus dem Herzen verloren.

Man könnte dieſen zart gebauten, einſamen, nur auf ſich ſelbſt beruhenden, wie aus eiſernen Fäden gewebten Charakter eine fleiſchgewordene Idee nennen, denn der Wille, der ihn beſeelte, vorwärts trieb und aufrecht hielt, iſt ſo rein aus jeder ſeiner Handlungen zu erkennen, daß die Erſcheinung der wunderbaren, aber einſeitigen Kraft etwas Schauerliches an ſich hat. Wir Menſchen leben in einer gewiſſen Unklarheit, deren wir bedürftig ſind; Dumpfheit nennt es Goethe bei ſich ſelber; die vergehende Zeit beraubt uns um Gedanken, die kommende führt uns neue zu; wir vermögen jene weder zu halten noch dieſer uns zu erwehren. Wir gehen von einem zum anderen über; bald rechts, bald links getrieben in unſerem Wege, glauben wir viel gethan zu haben, wenn wir wenigſtens zeitweiſe des Steuers uns bedienen durften, wenn wir im Ganzen gewahren, daß es nicht rückwärts geht, dieſer Mann aber durchſchneidet das neblige Meer

des Lebens wie ein Schiff, das der Segel und der günſtigen Winde entrathen kann, das die Stürme nicht irren, in ihm ſelbſt die Kraft beſitzend, die es vorwärts treibt, gerade aus und keinen Zoll von der Linie weichend, die es innehalten wollte von Anfang an. Dreiundzwanzig Jahre alt flieht er Nachts aus dem väterlichen Hauſe, um in ein Kloſter einzutreten. Er läßt einen Brief zurück, aus dem die ruhige Ueberlegung eines Geiſtes redet, der völlig mit ſich ſelber im Reinen iſt. Er belehrt ſeinen Vater mehr, als daß er ſich entſchuldigt. Er fordert ihn auf, ſeine Mutter zu tröſten und für die Erziehung der Brüder zu ſorgen.

Savonarola's leitende Idee war die Lehre vom Strafgerichte, das unverzüglich über das verderbte Italien hereinbrechen würde, um dann aber um ſo höhere Blüthe des Vaterlandes eintreten zu laſſen. Die Welt ſchien ihm der Kataſtrophe mit großen Schritten entgegenzueilen. Savonarola ſah die heidniſche Wirthſchaft allüberall, den Papſt und die Cardinäle tonangebend an der Spitze. Die Strafe dieſer Gräuel konnte nicht länger auf ſich warten laſſen, das Maß war voll. So dachte er. Und wohin er blickte, beſtätigte das, was geſchah, dies Gefühl, das in ſeinem Herzen nach Worten ſuchte.

Es iſt wahr, der moraliſche Zuſtand des Landes erſcheint unerträglich für unſer Urtheil. Die Verſchwörung der Pazzi ſteht nicht etwa als ein beſonderer Fall hervorragend da, ſondern nach dieſem Muſter waren alle die Dinge geformt, die vorfielen. Kein bedeutender Mann damals, deſſen Tod nicht zu dem Gerüchte einer Vergiftung Anlaß gab. Man leſe die Geſchichtsſchreiber darauf hin, unwillkürlich wird immer dieſe

Urſache als die erſte und natürlichſte vorausgeſetzt, an die man denkt. Unehelichen Kindern, mochte die Mutter ein Mädchen oder eine Frau ſein, klebte kein Makel an, kaum daß ein Unterſchied zwiſchen ihnen und legitimen Abkommen gemacht wurde. Das iſt eine der Beobachtungen, die Commines der Aufzeichnung werth hält, als er ſich über Italien ausſpricht. Betrug ſchien kaum des Vorwurfs werth, aber der Betrüger ward verachtet, der ſich ſelber überliſten ließ. Feigheit war nur dann ein Verbrechen, wenn ſie, mit zu wenig Hinterliſt gepaart, das Ziel verfehlte. Klug wurde der genannt, der auch der treuherzigſten Verſicherung keinen Glauben ſchenkte.

Was wir in unſerem Sinne Scham vor dem Urtheil der öffentlichen Meinung nennen, gab es noch nicht. Ein Beiſpiel möge zeigen, wie man lebte und dachte. Filippo Lippi, der beſte Schüler Maſaccio's, war ein Carmelitermönch, der, wie viele andere Mönche, die Malerei betrieb und ſelten Geld im Hauſe hatte. Seines unordentlichen Wandels wegen allgemein bekannt, erhält er nichts deſtoweniger den Auftrag, in einem Nonnenkloſter die heilige Margherita an die Wand zu malen. Er bittet um ein Modell, und die Nonnen geben ihm dazu eine reizende Novize, Lucretia Buti mit Namen. Eines ſchönen Tages iſt er fort mit ihr. Die Eltern des Mädchens ſchlagen Lärm; Lucretia wird aufgefunden, erklärt aber, daß ſie unter keiner Bedingung Filippo verlaſſen würde. Nun macht der Papſt Eugen ſelber dem Künſtler den Vorſchlag, er wolle ihn ſeines Mönchsgelübdes entbinden, damit er Lucretia wenigſtens heirathen könnte. Daran aber dachte Filippo gar nicht, und dabei blieb es. Und dieſer Filippo, der ſpäter von den Ver-

wandten einer anderen Frau, welcher er nachſtellte, vergiftet wurde, iſt ein Meiſter, der Madonnen mit dem Ausdrucke der zarteſten Unſchuld gemalt hat. Während er jedoch in ſeinen Werken die innerſte, beſſere Natur herauskehrte, nahmen andere Geiſtliche auch nicht einmal dieſe Rückſicht. Geweihte Prieſter, Biſchöfe und Cardinäle dichten Verſe und bekennen ſich öffentlich als ihre Autoren, gegen deren Inhalt Ovids Amoren Kinderlieder ſind. Und im Schooße der Familien pfropfen ſich Verbrechen auf Verbrechen, die ebenſo wenig das Licht des Tages ſcheuen; die Lehren der Religion ſind verſpottet und erniedrigt, Aſtrologie und Wahrſagerei hergebrachte officielle Einrichtungen, ohne deren Zuſtimmung die Päpſte ſelber nicht zu handeln wagen, — man begreift wohl, wie da das Gefühl ſich finden konnte, daß das Ende aller Dinge gekommen ſei.

Savonarola aber wurde durch dies Gefühl, das mit ruheloſer Macht in ihm arbeitete, nicht zur Verzweiflung an der Möglichkeit des Heils getrieben, ſondern er wollte verkünden, was er drohend erblickte, um zu retten, was zu retten war. Mit dieſem Vorſatze ging er fort aus dem Hauſe ſeines Vaters und ſuchte die Stelle zu gewinnen, von der aus ſeine Stimme gehört würde in Italien. Er machte eine lange Lehrzeit durch, mit Entbehrungen und Entmuthigungen angefüllt. Er bereitete ſich durch die ſtrengſten Studien zu ſeinem Amte vor. Zuerſt predigte er ſo rauhtönend und ungeſchickt, daß er oft dachte, er würde niemals predigen lernen. Endlich ſchlug die Stunde, in der er zu wirken begann. Lorenzo Medici ſelber betrieb ſeine Verſetzung nach Florenz. Der Graf Pico von Mirandula, ein Mann, der von ſeinen

Zeitgenossen als der Inbegriff männlicher Vollkommenheiten dargestellt wird, durch Schönheit, Ritterlichkeit, Adel, Reichthum und weit umfassende Gelehrsamkeit hervorragend, hatte Savonarola in Reggio kennen gelernt, wo ein Generalconvent seines Ordens abgehalten wurde. Er machte Lorenzo auf ihn aufmerksam und dieser, der alles Bedeutende nach Florenz zu ziehen suchte, bewirkte seine Berufung nach San Marco, das Lieblingskloster der Medici, das sie selber neu gebaut und mit seiner kostbaren Bibliothek ausgestattet hatten.

Hier begann Savonarola jetzt zu predigen. Bald war die Kirche zu klein, und man zog in den Hof des Klosters; unter einem persischen Rosenbaume stehend, umdrängt von Zuhörern, die Wort für Wort von seinen Lippen fingen, sprach er mit erschütternder Gewißheit von den Dingen, die sein Herz erfüllten. Er prophezeite die Zukunft, aber es lag nichts Dunkles, Orakelmäßiges in seinem Wesen. Seine Phantasie war weder umfangreich, noch bot sie ihm farbige Bilder; er war eher eine nüchterne Natur, deren logisches Denken sich bis zur Verzückung steigerte. Einige Sätze drängte er der Welt gewaltig auf, alles andere leitete er mit schneidender Wissenschaftlichkeit von ihnen ab. Die Politik war sein eigentliches Feld und mit seinen Ideen ging er stets auf sofortige praktische Anwendung los.

Zu Anfang enthielten seine Predigten nichts, das Lorenzo hätte bedenklich machen können. Die Reform der Kirche war eine anerkannte Nothwendigkeit. Die Medici hatten sich bei all ihrer platonischen Philosophie nie dem öffentlichen Christenthum abhold gezeigt, am wenigsten der Geistlichkeit, die zudem ebenso heidnisch wie sie selber dachte. Die Ceremonien

der Kirche blieben ſtets ein Bedürfniß. Lorenzo hat neben den weltlichſten Poeſien ein geiſtliches Drama und dergleichen Geſänge gedichtet. Mit ächt philoſophiſcher Geſinnung begünſtigte er Alles, was der Gunſt bedürftig war. Daß dieſe Gegenſätze ſich ſo friedlich neben einander fanden, daran iſt die Eigenthümlichkeit der romaniſchen Natur Schuld, die ohne Heuchelei ſich den verſchiedenſten Strömungen zugleich hingeben kann, deren Vereinigung germaniſcher Anſchauung weniger natürlich erſcheint. Heidniſche Schriftſteller wurden auf der Kanzel citirt, als wenn ſie fromme Kirchenväter geweſen wären. Selbſt Savonarola, der in dieſem Punkte die ſtrengſten Anſichten hatte, dachte nicht daran, die antiken Autoren in Bauſch und Bogen zu verdammen und zu verbieten, ſondern nannte nur einige der ärgſten Schriften, von denen er nicht wollte, daß man ſie den Kindern in die Hände gebe.

Lorenzo begünſtigte das Kloſter, zu deſſen Prior Savonarola bald gewählt wurde, ſo auffallend, daß Dank und Hingebung von ſeiner Seite natürlich geweſen wären. Allein Savonarola dachte nicht daran, die Dinge ſo zu faſſen. Nicht Lorenzo, ſondern die Vorſehung habe ihn nach Florenz geführt, ob er ſich ihrem blinden Werkzeuge jetzt unterwürfig zeigen ſolle? Es fiel ihm nicht ein, als neu gewählter Prior im Palaſte Medici den herkömmlichen Beſuch zu machen. Gott habe ihm dies Amt gegeben, und keinem ſterblichen Menſchen brauche er dafür Dank zu ſagen. Lorenzo ließ das hingehen, beſuchte nach wie vor das Kloſter und beſchenkte es. Savonarola verwandte dieſe Spenden alsbald in auffallender Art zu wohlthätigen Zwecken. Er wollte die

alte Ordensregel, welche jeden Beſitz verbot, in voller Strenge wiedereinführen. In ſeinen Predigten ſpielte er auf dieſe Geſchenke an. Wenn einem wachſamen Hunde ein Stück Fleiſch zugeworfen würde, ſo biſſe er wohl hinein und verſtumme auf kurze Zeit, alsbald aber laſſe er es dennoch wieder fallen und belle nur um ſo kräftiger gegen die Räuber und die Unterdrücker der Freiheit.

Lorenzo ſtand zu hoch, um gereizt zu werden. Es wäre gegen alles mediceiſche Herkommen geweſen, offen einzugreifen. Er veranlaßte einige der vornehmſten Männer in Florenz, dem Prior von San Marco ganz wie aus eigenem Antriebe ein anderes Auftreten anzuempfehlen. Warum er ohne Grund das Volk beunruhige? Er thue nichts, war Savonarola's Antwort, als im Namen Gottes Laſter und Ungerechtigkeit anzugreifen. So ſei es in den erſten Zeiten der Kirche Sitte geweſen. Er wiſſe wohl, woher die Herren kämen und wer ſie geſandt hätte. „Aber ſagt dem Lorenzo dei Medici, ſchloß er, er möge in ſich gehen, denn Gott werde ihn ſeiner Sünden wegen in's Gericht nehmen. Sagt ihm ferner, ich ſei hier fremd und er ein Bürger der Stadt, ich aber würde bleiben und er davon gehen."

Lorenzo nahm die Dinge wie ein Weltmann. Er ließ ſich weder beleidigen, noch zu auffallenden Schritten hinreißen. Er verſuchte es auf anderem Wege. Savonarola ſollte mit ſeinen Prophezeiungen ad absurdum geführt werden. Unter den der Familie Medici anhänglichen Perſönlichkeiten befand ſich ein gelehrter Auguſtiner Mönch, Mariano, Platoniker und ausgezeichneter Kanzelredner. Dieſer wurde in's Feuer geſchickt. Er kündigte eine Predigt an über

den Text: „Es gebührt euch nicht, zu wiſſen Zeit und Stunde, welche der Vater ſeiner Macht vorbehalten hat.“ Was an Männern von geiſtiger Bedeutung in der Stadt war, fand ſich bei ihm ein und billigte, nachdem er geendet, den vortrefflichen Vortrag.

Savonarola nahm den Kampf an. Er predigte über dasſelbe Thema. Aber während Mariano den Accent darauf gelegt, „daß uns nicht zu wiſſen gebühre Zeit und Stunde“, faßte Savonarola die Worte anders: „zu wiſſen, gebühre uns, aber die Zeit und Stunde zu wiſſen, gebühre uns nicht.“ Er begeiſterte zu Thränen, die ihn hörten. Lorenzo's eigene Partei zog er zu ſich hinüber, den Grafen von Mirandula, Marſilio Ficino, der vor Plato's Büſte eine Lampe brennen hatte wie vor einem Heiligen, Politian, den eingefleiſchten, klaſſiſchen Gelehrten, alle fühlten ſich mitfortgeriſſen. Wie vom Himmel ſtürzten die Ströme ſeiner Beredſamkeit. Es war kein Widerſtand, wenn er ſprach. Seine Worte wurden zu Befehlen. Sie wucherten unvertilgbar fort in den Gemüthern. Es ſchien, als wäre es möglich, die Natur der Menſchen umzuwandeln. Frauen erhoben ſich plötzlich, legten ihre prachtvollen Gewänder ab und erſchienen wieder in beſcheidener Kleidung; Feinde verſöhnten ſich; unrechtmäßiger Gewinn wurde freiwillig zurückgegeben. In jenen Zeiten ereignete es ſich, daß ein junges, glückliches Ehepaar ſich trennt und beide Theile in's Kloſter gehen. Vivoli, der Savonarola's Predigten in der Kirche nachſchrieb und ſie drucken ließ, erzählt, wie er oft vor Weinen nicht habe weiter ſchreiben können. Und endlich ſollte Lorenzo ſelbſt ſich der Macht dieſes Geiſtes beugen, oder wenigſtens ſeines Troſtes bedürftig ſein.

Es war während der Faſten des Jahres 1492, daß dieſer Sturm geiſtiger Aufregung Florenz erfaßte. Mit dem Oſterfeſte hatten die Predigten ihr Ende gefunden. Plötzlich erkrankte Lorenzo. Er war erſt vierundvierzig Jahre alt. Auch hier ward von Gift gemunkelt. Die Krankheit war kurz. Er lag in Carreggi ſeinem Landhauſe unweit der Stadt, er fühlte das Herannahen des Todes, nahm von ſeinen Freunden Abſchied und communicirte voll demüthiger Ergebung in die Verheißungen der Kirche.

Da zuletzt verlangte er nach Savonarola. Wir wiſſen nicht, was zwiſchen beiden vorging. Politian, in deſſen Briefen ſich eine genaue Darſtellung der letzten Momente findet, erzählt, daß ſie verſöhnt von einander geſchieden ſeien, und daß Savonarola Lorenzo geſegnet habe. Andere aber behaupten, er hätte dieſen Segen verweigert. Nachdem Lorenzo einigen ſeiner Forderungen zugeſtimmt, habe Savonarola zuletzt verlangt, er ſolle der Stadt ihre Freiheit zurückgeben. Da wandte er ſchweigend ſein Geſicht von ihm ab der Wand zu, und Savonarola verließ ihn.

2.

Michelangelo befand ſich unter den Dienern und Hausgenoſſen vielleicht, von denen erzählt wird, daß ſie weinend um Lorenzo's Lager ſtanden in den letzten Augenblicken. So vernichtet war er von dem Verluſte, daß es langer Zeit bedurfte, ehe er ſich zur Arbeit ſammeln konnte. Er verließ den Palaſt und richtete ſich im Hauſe ſeines Vaters eine Werkſtätte ein. Piero, Lorenzo's älteſter Sohn, übernahm die Regierung. In ganz Italien aber wurde die Nachricht

vom Tode des großen Medici wie die Kunde eines Unglücks aufgenommen, das jeden Einzelnen beträfe, und das Vorgefühl böser Zeiten wuchs an, mit dem man in die Zukunft ſchaute.

Lorenzo ſoll von ſich geſagt haben, er hätte drei Söhne, der erſte ſei gut, der zweite geſcheut, der dritte ein Narr. Der Gute war Giuliano, dreizehnjährig als ſein Vater ſtarb, der Geſcheute Giovanni, ſiebzehn Jahre alt, aber ſchon Cardinal durch die Gunſt des Papſtes, deſſen Sohn mit einer Tochter Lorenzo's verheirathet war, der Narr war Piero. Ueber ihn ſprach Lorenzo mit Beſorgniß, wenn er gegen vertraute Freunde ſeine Meinung äußerte. Sein Auge blickte zu ſcharf, um die Eigenſchaften ſeines Sohnes nicht zu überblicken, deſſen geringſte Gabe die der Verſtellung war.

Piero war jung, hochmüthig und ritterlich, kein Medici ſeinem Geiſte nach, ſondern ein Orſini, wie Clarice, ſeine Mutter, und Alfonſina, ſeine Gemahlin. Es wäre dem Stolze dieſer Frauen und ihrer herrſchſüchtigen Natur unmöglich geweſen, Piero dei Medici für etwas anderes als den legitimen Fürſten von Florenz anzuſehen, und er widerſtrebte dem Einfluſſe nicht, den ſie beide auf ihn ausübten. Die Theorie der indirecten Thaten und des ſich Drängenlaſſens war ihm nicht geläufig. Jung, kühn und übermüthig, aufgewachſen im Ueberfluſſe wie ein Fürſtenkind, dachte er nicht einmal daran, die Gedanken zu verheimlichen, die er hegte. Seine Hochzeit war in Neapel vom Könige gefeiert worden, als gölte es, den reichſten Königsſohn zu ehren. Auf der Hochzeit des Visconti in Mailand, wohin ſein Vater ihn geſandt, war er nicht anders aufgetreten; jetzt, da er die

Macht in Händen und die drängenden Umſtände und die gewaltigen Orſini hinter ſich hatte, blieb nichts übrig, als ſich zum Herzoge von Florenz aufzuwerfen.

Gelegenheit dazu zeigte ſich alsbald. Mit Lorenzo's Verſcheiden verſchwand die Gewalt, welche bis dahin Neapel und Mailand beruhigend auseinander gehalten, und, nach allen Seiten hin in feinſter Weiſe diplomatiſch wirkend, den Bruch des Friedens in Italien hinausgeſchoben hatte. Wir finden das Gleichniß gebraucht, Florenz mit Lorenzo habe wie ein Felſendamm zwiſchen zwei ſtürmiſchen Meeren geſtanden.

Italien war zu jener Zeit ein freies Land und von fremder Politik unabhängig. Venedig mit ſeinem feſtgeſchloſſenen Adel an der Spitze, Neapel unter den Arragoneſen, einer Nebenlinie der in Spanien herrſchenden Familie, Mailand mit Genua unter den Visconti's, alles dreies tüchtige Gewalten zu Waſſer und zu Lande, hielten einander die Wage. Lorenzo beherrſchte Mittel-Italien; die kleinen Herren der Romagna ſtanden ſämmtlich in ſeinem Solde und der Papſt mit ihm im beſten verwandtſchaftlichen Einvernehmen. Aber in Mailand ſteckte das Unheil. Ludovico Sforza, der Onkel und Vormund des letzten Visconti, hatte die Gewalt völlig an ſich geriſſen. Sein Mündel ließ er geiſtig und körperlich verkommen, er ruinirte den jungen Fürſten langſam zu Tode. Aber deſſen Gemahlin, eine neapolitaniſche Prinzeſſin, durchſchaute den Verrath und drang in ihren Vater, die unerträgliche Lage mit Gewalt zu ändern. Sforza hätte allein Neapel nicht widerſtehen können. Auf Venedigs Freundſchaft war kein Verlaß für ihn. Lorenzo vermittelte, ſo lange er lebte, jetzt, nach ſeinem Tode, war Neapel nicht mehr

zurückzuhalten. Das erſte, was geſchah, war die Verbindung Piero's mit dieſer Macht und zugleich der Hülferuf Ludovico Sforza's nach Frankreich, wo ein junger, ruhmbegieriger König den Thron beſtiegen hatte. Der Tod Innocenz des Achten und die Wahl Alexander Borgia's zum Papſte vollendeten die Verwirrung, die hereinbrach.

Lange diplomatiſche Feldzüge gingen voraus, ehe es wirklich zum Kriege kam. Es handelte ſich nicht um die Intereſſen der Nationen, daran kein Gedanke, aber doch auch nicht um die Launen des Fürſten allein. Der hohe Adel Italiens war leidenſchaftlich bei dieſen Kämpfen betheiligt. Am franzöſiſchen Hofe wurden die Schlachten der ſich begegnenden Intriguen ausgefochten. Frankreich war von den Aragoneſen Neapels beraubt worden. Die vertriebenen franzöſiſch geſinnten neapolitaniſchen Barone, deren Beſitzungen die Aragoneſen ihren eigenen Anhängern gegeben hatten, ergriffen mit Feuer den Gedanken, ſiegreich in ihr Vaterland zurückzukehren, die den Borgia's feindlichen Cardinäle, voran der Cardinal von San Piero in Vincula, ein Neffe des alten Sixtus, und der Cardinal Ascanio Sforza, Ludovico's Bruder, drängten zum Kriege gegen Alexander den Sechsten; die florentiniſchen Großen, die den Gewaltſtreich Piero's vorausſahen, hofften auf Befreiung durch die Franzoſen und redeten zu, in Lyon, wo das Hoflager ſich befand und eine ganze Colonie florentiniſcher Häuſer ſich mit der Zeit gebildet hatte. Sforza lockte mit dem Ruhme und den gerechten Anſprüchen auf das alte legitime Beſitzthum.

Die Aragoneſen dagegen boten einen Vergleich an. Spanien, das ſeine Verwandten nicht im Stiche laſſen wollte,

ſtand ihnen zur Seite; der Papſt und Piero dei Medici hielten zu Neapel, und der franzöſiſche Adel war dem Zuge nach Italien nicht günſtig. Venedig ſtand neutral, allein es konnte gewinnen beim Kriege und redete nicht ab, und dieſe Meinung, daß etwas zu gewinnen ſei, bemächtigte ſich allmählig aller Parteien, ſelbſt derer, die anfangs den Frieden zu erhalten wünſchten.

Spanien gewann zuerſt und unmittelbar. Frankreich trat dem Könige Ferdinand eine ſtreitige Provinz ab unter der Bedingung, daß er ſeine neapolitaniſchen Vetter ohne Unterſtützung ließe. Sforza als Herr von Genua wollte Lucca und Piſa wieder haben nebſt dem Uebrigen, was dazu gehörte; die Visconti hatten es ehedem beſeſſen, und er nahm es von neuem in Anſpruch. Was Piero dei Medici hoffte, iſt geſagt. Piſa hoffte frei zu werden. Der Papſt hoffte durch ſeine Allianz mit Neapel den erſten Schritt zur Erreichung der großen Pläne zu thun, die er für ſich und ſeine Söhne hegte: er dachte einmal ganz Italien unter ſie zu vertheilen. Die Franzoſen hofften Neapel zu erobern und dann weiter in einem gewaltigen Kreuzzuge die Türken zu vertreiben. Auf einem Kreuzzug hin machte der König im eigenen Lande die Anleihen, deren er für den Feldzug bedurfte. Die Venetianer hofften von den Küſtenſtädten des adriatiſchen Meeres ſoviel als möglich in ihre Gewalt zu bringen. Im Herbſte 1494 ſtellte ſich Karl von Frankreich an die Spitze ſeiner Ritter und Miethstruppen, mit denen er die Alpen überſchritt, während die Flotte mit der Artillerie, der furchtbarſten Waffe der Franzoſen, von Marſeille nach Genua unter Segel ging.

3.

Während der zwei Jahre, in denen dieſe Dinge ſich geſtalteten, trieb Michelangelo, der noch nicht zwanzig Jahre alt war, ſeine Kunſt auf eigene Hand weiter. Er kaufte ein Stück Marmor und arbeitete daraus einen Herkules von vier Fuß Höhe. Dieſe Statue ſtand lange Jahre im Palaſte Strozzi zu Florenz, wurde dann nach Frankreich verkauft und hat ſich verloren.

Es wird ferner ein Crucifix genannt, das er beinahe lebensgroß für die Kirche des Kloſters San Spirito ausführte, eine Arbeit, die ihm von großem Nutzen war, denn der Prior des Kloſters, deſſen Zuneigung er gewann, verſchaffte ihm Leichname zu anatomiſchen Studien. Es wird heute ein Crucifix in San Spirito gezeigt und für Michelangelo's Werk ausgegeben, aber mit Unrecht.

Sein Fortziehen aus dem Palaſte der Medici hatte darum ſein Verhältniß zu der Familie nicht aufgelöſt. Eine Art abhängiger Stellung dauerte fort, Piero zählte ihn zu den Seinigen, und zog ihn zu Rathe, wenn Kunſtſachen angekauft wurden. Ein Verkehr jedoch wie mit Lorenzo war nicht möglich. Schon die Jugend Piero's verhinderte das. Zwar hatte dieſer eine gründliche wiſſenſchaftliche Bildung erhalten, latein und griechiſch waren ihm geläufig, mit natürlicher Beredtſamkeit ausgeſtattet, liebenswürdig, gutmüthig und herablaſſend wußte er, wenn er wollte, die Menſchen für ſich einzunehmen, am liebſten aber trieb er ritterliche Uebungen und überließ es Anderen, ſich mit dem Detail der Regierung und der Politik ſtatt ſeiner abzugeben. Er war ein ſchöner Mann,

ſein Wuchs überſchritt das gewöhnliche Maß, er wollte der erſte Reiter, der beſte Ballſchläger, der Sieger in den Turnieren ſein. Er rühmte ſich einen Künſtler wie Michelangelo zu beſitzen, nicht weniger aber that er ſich zu gleicher Zeit auf einen Spanier zu Gute, der in ſeinem Marſtall diente und als Läufer ein Pferd in geſtrecktem Carrière überholte.

In der Nacht des 22. Januar 1494 ſchneite es ſo heftig in Florenz, daß der Schnee zwei bis drei Ellen hoch in den Straßen lag. Piero ließ Michelangelo holen und eine Statue von Schnee im Hofe des Palaſtes von ihm errichten. Man hat dieſen Auftrag für eine Verſpottung des Genie's anſehn wollen; Michelangelo jedoch, darf nicht vergeſſen werden, war damals ein blutjunger armer Anfänger, der noch nichts geleiſtet hatte. So wenig die erſten Künſtler der Stadt kein Bedenken trugen, an den vorübergehenden Einrichtungen für öffentliche Feſtlichkeiten mitzuarbeiten und Malereien und Sculpturen herzuſtellen, die nicht viel länger am Leben blieben als jene Schneeſtatue Michelangelo's, ſo wenig konnte dieſer daran denken, den Auftrag des erſten Mannes in Florenz als eine Kränkung ſeiner Ehre aufzufaſſen. Vielleicht war es dieſe Arbeit, welche Piero's Aufmerkſamkeit in erhöhtem Maße auf ihn hinlenkte. Denn er nahm ihn wieder in den Palaſt, gab ihm das Zimmer zurück, das ihm einſt Lorenzo eingeräumt hatte, und ließ ihn wie vordem an ſeiner Tafel ſpeiſen. Wer weiß, ob Michelangelo nicht fröhlich Theil genommen damals an dem Feſte, zu deſſen Verherrlichung vielleicht ſeine Schneeſtatue dienen ſollte. Denn Piero liebte ein rauſchendes Leben, wie ſein Vater gethan; die gedrückte Stimmung, die ſich langſam über die Stadt hinlagerte, konnte

doch nur erſt ſtoßweiſe Macht gewinnen in den Gemüthern, und das alte Leben ging äußerlich die gewohnten Wege weiter. Nirgends aber lebte man zuverſichtlicher als im Palaſte der Medici. Dort wurden mit kindlicher Ruhe die Ereigniſſe erwartet, und ſelbſt dann zweifelte man noch nicht am Gehorſam des guten Glückes, als die Stadt durch eine Nachricht erſchüttert wurde, die dem Gefühl vom Hereinbrechen eines ungeheuren Wechſels der Dinge völlig die Oberhand verlieh. Es gelangte die Kunde in die Stadt von der erſten Niederlage der Neapolitaner.

Neapel hatte unendliche Anſtrengungen gemacht, das Ausbrechen des Krieges zu verhindern. Nachdem jedoch es die Vergeblichkeit ſeiner Schritte erkannt, wollte es den Vortheil haben, angreifender Theil zu ſein. Der Herzog von Calabrien, Sohn des regierenden Königs, rückte mit der Armee durch die päpſtlichen Staaten in die Romagna vor, Don Federigo, der Bruder des Königs, ſegelte mit der Flotte auf Genua los. Neapel ſtand im Rufe einer ſtreitbaren, für den Krieg vortrefflich geſchulten Macht. Federigo hoffte Genua zu nehmen und den franzöſiſchen Schiffen die Spitze zu bieten. In Livorno, dem befeſtigten Hafen der Florentiner, war er angelaufen, von Piero feſtlich empfangen worden und mit Lebensmitteln verſehen. Die Erwartung Toscana's folgte dem Laufe ſeiner Galeeren.

Bei Rapallo unweit Genua landet er dreitauſend Mann. Gegen dieſe zieht die Beſatzung der Stadt nebſt tauſend Schweizern aus, und die Neapolitaner werden auf's Haupt geſchlagen. Federigo wagt keinen zweiten Angriff, ſondern eilt mit der Flotte nach Livorno zurück. Ganz Italien

durchzittert nach dieſem erſten Verluſte das Gefühl, daß Widerſtand vergeblich ſei.

Dieſer paniſche Schrecken war möglich in einem Lande, in dem der Frieden ganze Generationen hindurch nicht geſtört worden war. Noth und Gefahr ſind die Regulatoren der höheren Sittlichkeit. Der Menſch muß ſich einmal im Leben auf ſeine eigenſten Kräfte angewieſen fühlen, ein Volk von Zeit zu Zeit den Beſitz der Freiheit neu verdienen, und der Werth des einfachen, edlen Muthes, auf dem der allgemeine Zuſtand der Dinge beruht, muß, wenn ſich nicht Alles verwirren und auflöſen ſoll, öffentlich zu Tage treten. Vielleicht war nichts ſo ſehr an den traurigen Verhältniſſen Schuld, gegen welche Savonarola ſich auflehnte, als der jeder kriegeriſchen Zucht entwöhnte Geiſt des italieniſchen Volkes.

Freilich leſen wir innerhalb des fünfzehnten Jahrhunderts von Kriegen in Italien. Sie wurden mit gemietheten Soldaten geführt. Und wie ſchlug man ſich in den Schlachten? Hundert Mann von dreitauſend waren bei Rapallo auf dem Platze geblieben, das brachte das Land zum Zittern. Dieſe Zahl erſchien enorm, ſagt Guicciardini. Heute würde es kaum der Rede werth erſcheinen. Aber man leſe, was Guicciardini oder Machiavell von der italieniſchen Kriegführung des fünfzehnten Jahrhunderts erzählen, wie lange Feldzüge gemacht werden, ohne daß ſich ein ernſtlicher Zuſammenſtoß ereignet, und wie man furchtbare Schlachten ſchlägt, in denen kein Tropfen Blut vergoſſen wird. Wir hören von den alten Mexicanern, daß ſie mit hölzernen Waffen in die Schlacht gingen, um ihre Feinde ja nicht zu tödten, weil ihnen hinterher die eingebrachten Gefangenen gut bezahlt

wurden. Aehnliche Erwägungen waren damals in Italien maßgebend.

Nationale Truppen kamen nur in den seltensten Fällen in's Gefecht. Die Regel war, daß ein Fürst oder eine Stadt ihren Bedarf auf dem Wege der Miethe zusammenschaffte. Man befaßte sich nicht selber unmittelbar damit, sondern überließ das ganze Geschäft, die Bewaffnung und Auszahlung des Soldes miteinbegriffen, einem oder mehreren Unternehmern, mit welchen ein Contract geschlossen wurde. Dies war das Handwerk des hohen und niederen italienischen Adels. Sie machten Geschäfte in Soldaten. Die größeren Herren verhandelten mit den kleineren, diese mit noch geringeren und so bis zum einzelnen Manne herunter. Venedig, Florenz, Neapel, Mailand und der Papst hatten ihre Armeelieferanten, welche bestimmte Kriege übernahmen und in der accordirten Zeit die Besiegung des Feindes auszuführen versprachen. Diese Armeen durften meistens weder die Städte betreten, für die sie kämpften, noch sogar diejenigen berühren, welche sie erobert hatten. Sie waren gemeine und verachtete Werkzeuge, und die Soldaten der Mehrzahl nach Gesindel, das sich aus allen Ländern zusammenzog.

Unter diesen Umständen konnte nicht gut von Begeisterung für eine gute Sache die Rede sein, nicht einmal von Feindschaft gegen die, denen man gegenüberstand. Man schlug sich mit der äußersten Bequemlichkeit. Meistens war es schwerbewaffnete Reiterei, die zu Felde zog. Diese konnte der Pferde wegen nur dann ausrücken, wenn Futter im Lande vorhanden war. Winters also kein Krieg. Wenn es aber dann im Frühling so weit kam, daß man sich nah genug

ſtand, und ein paſſendes Schlachtfeld vorhanden war, zu welchem Zwecke ſich dann tödten? Dies hätte Niemandem Nutzen gebracht, während ſich die Entrepreneure der Feldzüge gegenſeitig nur das Geſchäft verdarben. Um ſich deshalb keinen Schaden zu thun, demnach aber tapfer drauf loszuſchlagen, wozu man ſich ja eidlich verpflichtet hatte, geſtaltete man die Schlachten zu großen Tournieren um. Man machte ſoviel als möglich Gefangene, nahm ihnen Roß und Rüſtung ab und ließ ſie wieder laufen. Fanden ſie zu Hauſe neue Equipirung, ſo war wenig verloren. Armeen, die völlig geſchlagen und vernichtet waren, konnten auf dieſe Weiſe ein ſolch hartes Schickſal erdulden, ohne einen Todten zu haben, und nach kurzer Zeit vollzählig und unverſehrt wieder auf dem Kampfplatze erſcheinen, als wäre nichts vorgefallen. Aber es gab ein noch einfacheres Mittel, dem Feinde Niederlagen zu bereiten. Man kaufte ihm ſeine ganze Armee vor der Naſe weg und vereinte ſie entweder mit der eigenen, oder bewegte ſie wenigſtens zum Abzuge. Kam es zum Kampfe, ſo war von Taktik keine Rede, noch weniger von Artillerie; man drang von beiden Seiten auf einander ein und ſuchte das Feld zu behaupten. Und dieſe Methode, Krieg zu führen, war ſo hergebracht in Italien und erſchien zugleich ſo einfach und logiſch, daß man eine andere kaum für möglich hielt. Welcher Schrecken, als man bei Rapallo einer Nation begegnete, die wirklich todtſchlug, was ihr nicht weichen wollte. Die Franzoſen föchten wie die lebendigen Teufel, hieß es. Ebenſo neu und erſchreckend erſchien die Art der Schweizer, welche als ihre Miethstruppen in geſchloſſenen Bataillonen ſtanden, wie lebendige Mauern, das furchtbarſte

aber war die franzöſiſche Artillerie. Zum erſten Male ſah man jetzt in Italien Kanonen anders als zum Feſtungskriege oder zum bloßen Staate angewandt. Statt der Steinkugeln, die früher aus ungeheuren eiſernen Röhren geſchleudert wurden, flogen jetzt eiſerne Bälle aus broncenen Geſchützen, die nicht auf ſchweren, von Ochſen gezogenen Fuhrwerken langſam fortgeſchleppt wurden, ſondern mit Pferden beſpannt und von einer wohleingeübten Mannſchaft bedient, mit dem Marſche des Heeres gleichen Schritt hielten. Mit verderblicher Genauigkeit ſchoſſen ſie, ein Schuß folgte dem anderen faſt ohne Zwiſchenraum, und was ſonſt in langen Tagen geſchah, war für ſie in wenig Stunden zu erreichen.

Kaum hatte man in Florenz von dem Treffen bei Rapallo erfahren, als die Nachricht eintraf, daß der König mit der Armee in der Lombardei ſtände, daß ein Theil ſeines Heeres gegen die Romagna vorgegangen ſei, und ſich der Herzog von Calabrien zurückzöge. Piero hatte keine Armee in Toscana. Die Franzoſen rückten darauf los. Karl hätte durch die Romagna gehen können, doch er erklärte, jede Abweichung vom geraden Wege nach Rom und Neapel widerſpräche ſeiner königlichen Würde. Eine unheilerwartende Stimmung ergriff die Gemüther. Für Michelangelo aber trat zu dieſen allgemeinen Urſachen der Beſorgniß ein ſeltſames perſönliches Abenteuer hinzu, deſſen Einfluß ihn völlig überwältigte.

Piero hatte einen gewiſſen Cardiere bei ſich, einen ausgezeichneten Lautenſchläger und Improviſator. Piero ſelbſt galt für einen Meiſter in dieſer Kunſt und pflegte ſich jeden Abend nach beendigter Tafel darin zu üben. Dieſer Cardiere

kommt eines Morgens im Hofe des Palaſtes auf Michelangelo zu, bleich und verſtört, zieht ihn bei Seite und eröffnet ihm, Lorenzo ſei ihm in vergangener Nacht erſchienen, in ſchwarzen zerriſſenen Kleidern, daß das nackte Fleiſch durchgeſehen hätte, und habe ihm befohlen, ſeinem Sohne Piero zu ſagen, er würde in kurzer Zeit aus ſeinem Hauſe vertrieben werden, um niemals wieder zurückzukehren? Was Michelangelo meine, daß er thun ſolle?

Michelangelo gab ihm den Rath, dem Befehle zu gehorchen. Einige Tage darauf kommt Cardiere zu ihm, außer ſich vor Erregung. Er habe nicht gewagt, den Herrn anzuſprechen, nun aber ſei ihm Lorenzo zum zweiten Male erſchienen, habe das Geſagte wiederholt und ihm zur Bekräftigung und zur Strafe des Ungehorſams einen furchtbaren Schlag in's Geſicht gegeben.

Jetzt redet ihm Michelangelo ſo dringend in's Gewiſſen, daß Cardiere auf der Stelle Alles zu ſagen beſchließt. Piero war gar nicht in der Stadt, ſondern in Careggi. Cardiere macht ſich dahin auf. Nachdem er eine Strecke gelaufen, kommt ihm Medici mit ſeinem Gefolge entgegengeritten. Der unglückliche Dichter und Lautenſchläger faßt ihm in die Zügel und bittet um Gotteswillen Halt zu machen und ihn anzuhören. Hierauf trägt er ſeine Sache vor. Piero lacht ihn aus und die übrige Geſellſchaft desgleichen. Sein Kanzler Bibbiena, deſſen Regierung ihn beſonders verhaßt gemacht hatte, (der ſpätere Cardinal, den Rafael gemalt hat, und deſſen Nichte Maria er heirathen ſollte), ruft Cardiere die höhniſchen Worte zu: „Narr, glaubſt du, Lorenzo gebe dir ſoviel Ehre vor ſeinem eigenen Sohne voraus und

werde nicht ihm ſelber erſcheinen, ſtatt dir, um ſo wichtige Dinge mitzutheilen, wenn ſie wahr wären?" Damit laſſen ſie ihn ſtehen und reiten weiter. Cardiere kommt dann auch wieder im Palaſte an, und indem er ſich bei Michelangelo über ſein Schickſal beklagt, erzählt er ihm noch einmal ſeine Viſion in der lebendigſten Beſchreibung.

Michelangelo erregte die Verblendung der Medici eben ſoſehr, als der Inhalt der Erſcheinung. Der Untergang der Medici erſchien ihm unvermeidlich, eine plötzliche Furcht befiel ihn. Der Glaube an übernatürliche Winke der Vorſehung, der den Florentinern von Natur im Blute lag, ſteigerte ſich im höchſten Maße durch die letzten Ereigniſſe. Was man jetzt erlebte, war die Erfüllung der Dinge, die Savonarola gepredigt hatte. Und dies erſt der Anfang! Schrecklicheres hatte er vorausgeſagt, deſſen Eintreffen man erwartete. Und der Himmel deutete nicht allein durch ſeinen Mund die verhängnißvolle Zukunft an. Zeichen unzweifelhaften Inhalts kamen dazu, heilige Bilder und Statuen ſchwitzten Blut aus, in Pulien erblickte man Nachts drei Sonnen zugleich am Himmel, in Arezzo ſah man Tag für Tag Schaaren Bewaffneter auf ungeheuren Roſſen ſich bekämpfen und unter furchtbarem Getöſe dahinziehn. Das Volk glaubte an dieſe Erſcheinungen mit derſelben Zuverſicht, wie es tauſend Jahre früher gethan. Wie wir bei Sueton die Blitzſchläge finden, die Cäſars Tod vorausverkündeten, ſo leſen wir in den florentiniſchen Autoren, wie dicht vor Lorenzo Medici's Tode aus heiterem Himmel ein betäubender Schlag herabfährt und die Spitze von Santa Maria del Fiore zerſchmettert, wie die Löwen, welche öffent-

lich von der Stadt gehalten wurden, ſich anfielen untereinander und zerfleiſchen, wie ein hellleuchtender Stern über Careggi ſteht, deſſen Licht ſchwächer und ſchwächer wird, bis es im Momente verlöſcht, in dem Lorenzo's Seele entfloh. . .

Rechnet man dazu den Tod Politians, der um dieſe Zeit in halbem Wahnſinn endete, während Marſilio Ficino Savonarola's Lehre ergeben war, ſehen wir alle Welt unter dem Einfluſſe der übernatürlichen Furcht, welche die Gemüther bedrängte, und nur Piero mit wenigen Anhängern im Gegenſatz zur allgemeinen Stimmung, ſo begreift ſich, wie ein junger Menſch, der unabhängig genug iſt, um als freier Florentiner keinen Herrn über ſich anzuerkennen, ſich von der Familie abwendet, die ihrem Geſchick verfallen ſchien, und, um nicht in den großen Untergang mithineingeriſſen zu werden, oder für eine Sache kämpfen zu müſſen, die er nicht als die gerechte anerkennt, endlich durch dies Zeichen beſonderer Art zum Entſchluß getrieben wird, in der Flucht ſein Heil zu ſuchen. Zwei Tage ſchwankte er, ob er bleiben ſolle oder nicht, am dritten verließ er mit zwei Freunden die Stadt und flüchtete nach Venedig.

4.

Wären ſie auf guten Pferden gerade durchgeritten, ſo hätte die Reiſe eine Woche etwa in Anſpruch genommen. Allein die Franzoſen ſtanden in der Romagna. Es mag alſo längere Zeit darauf hingegangen ſein. Deſto kürzer mußten ſie ſich in Venedig ſelbſt faſſen, nachdem ſie es

endlich erreicht. Michelangelo war der einzige, der Geld hatte, sehr bald ging seine Barschaft auf und zur Neige, und die Gesellschaft faßte den Entschluß, nach Florenz zurückzukehren.

So kamen sie wieder bis Bologna, wo die Bentivogli die herrschende Familie waren. Diese hatte sich erst seit kurzer Zeit zu entscheidender Uebermacht emporgeschwungen und wußten sich im Sattel zu halten. Die ihnen feindlich gesinnten Häuser wurden durch Verbannungen oder selbst Morde unschädlich gemacht, die Bürger durch strenge Gesetze und Abgaben im Zaume gehalten. Unter diesen Gesetzen befand sich eines, das in seltsamer Manier zur Ausführung kam. Jeder Fremde mußte sich bei seinem Eintritte am Thore melden und erhielt als Legitimation ein Siegel von rothem Wachs auf den Daumen geklebt, wer es unterließ, verfiel in eine bedeutende Geldstrafe. Michelangelo und seine Freunde kamen wohlgemuth, aber ohne Siegel auf den Daumen, in die Stadt, wurden festgenommen, vor Gericht geführt, in fünfzig Liren Strafe verurtheilt, und, da sie soviel nicht aufzubringen vermochten, einstweilen festgehalten.

Zufällig kamen sie in dieser bedrängten Lage einem der ersten Männer in Bologna zu Gesichte, einem Messer Gianfrancesco Aldovrandi, Mitgliede des großen Rathes und Haupte einer der angesehensten Familien. Dieser ließ sich den Fall vortragen, machte Michelangelo frei und lud ihn, als er gehört, daß er ein Bildhauer sei, zu sich in sein Haus ein. Michelangelo jedoch lehnte es ab. Er sei nicht allein und könne seine Freunde nicht verlassen, welche auf ihn angewiesen wären; mit ihnen zusammen, zu dreien,

wolle er dem Herrn nicht beſchwerlich fallen. „Oh, rief Aldovrandi, wenn die Dinge ſo ſtehen, da möchte ich bitten, mich doch gleichfalls mitzunehmen und auf deine Koſten in der Welt herum ſpazieren zu führen.“ Dieſer Scherz ließ Michelangelo zu praktiſcheren Anſichten kommen. Er gab den beiden, was er noch an Geld beſaß, nahm Abſchied von ihnen und folgte ſeinem neuen Beſchützer. Und dies war das Vernünftigſte, was er hätte thun können, denn kaum waren einige Tage vergangen, ſo kamen die Medici, Piero und ſeine Brüder und was von Anhängern ihnen ſonſt noch gefolgt war, auf der Flucht in Bologna an, denn in Florenz war die Prophezeiung Lorenzo's in Erfüllung gegangen.

Um dieſelbe Zeit, wo Michelangelo ſich nach Venedig fortgemacht, hatten die Franzoſen Toscana betreten. Der König, der wohl wußte, wie franzöſiſch geſinnt die Bürgerſchaft ſei, wollte das Aeußerſte verſuchen, ehe er als Feind aufträte. Er hatte noch einmal Durchzug verlangt, Piero ihn wiederum verweigert. Dies war eine Herausforderung. Ein Theil der Armee kam von Genua her das Meeresufer entlang, die Hauptmacht mit dem Könige marſchirte von Pavia ſüdlich auf die Apenninen los und überſchritt ſie da, wo auf dem ſchmalen Küſtenlande genueſiſches und florentiniſches Gebiet aneinanderſtießen.

Hier lagen eine Anzahl befeſtigter Plätze, die Lorenzo noch erworben hatte, und die jetzt, von Piero's Leuten beſetzt, wenn ſie Widerſtand leiſteten, ganz Toscana verſchloſſen halten konnten. Die Gegend war ſumpfig, kalt und ungeſund. Lebensmittel mußten von weitweg auf Schiffen herbeigeführt werden. Die Truppen des Königs beſtanden

großentheils aus gemiethetem, zu Meuterei geneigtem Volke, unter dem es bereits zu gewaltſamen Unruhen gekommen war; ein Aufenthalt an dieſer Stelle wäre den Franzoſen verderblicher als eine verlorene Schlacht geweſen.

Piero's Lage war alſo nicht allzu verzweifelt. Er hatte die Orſini mit einigen Leuten im Lande, um den bedrohten Feſtungen Entſatz zuzuführen. Gegen Obigni, der aus der Romagna heranzog, ſchützen ihn wohl zu vertheidigende Gebirgspäſſe. Er hätte den Muth nicht zu verlieren brauchen.

Aber er war nicht Herr ſeiner Stadt. Florenz merkte immer mehr, daß der König nur gegen die Medici und nicht gegen die Bürger Krieg führe. Karl hatte von Anfang an, als Piero ſich gegen ihn erklärte, die florentiner Kaufleute in Lyon unbeläſtigt gelaſſen, nur die Medici zwang er, ihre Bank zu ſchließen. Es iſt geſagt, wie die vornehmen Florentiner in Frankreich ſelbſt zum Kriege drängten. Man erwartete Karl wie einen Befreier. Schon im Jahre 93 hatte Savonarola, aufgefordert von der Regierung, ein Gutachten über die beſte Form einer Regierung für die Stadt abgegeben und darin mit ſchneidender Schärfe die Gelüſte Piero's dargeſtellt, wenn er auch, ſtatt den Namen zu nennen, nur im Allgemeinen einen Fürſten beſchrieb, wie er etwa herrſchen würde und herrſchen müßte, wenn er ſich zum Tyrannen einer freien Stadt aufwürfe. Es iſt eine brillante Schrift, die, mit kaltem, ſtaatsmänniſchen Blicke, aber auch mit der leidenſchaftlichen Energie der Partei abgefaßt, eben ſoſehr die augenblickliche Lage charakteriſirt wie zwanzig Jahre ſpäter Machiavelli's Buch vom Fürſten ein Bild der ſo völlig veränderten Zuſtände gewährt.

Savonarola's Macht wuchs zuſehends in jenen Tagen. Politik und Theologie waren eins für ihn. Er drängte ſich nicht mehr auf, als man ihn ſuchte. Der Haß gegen die Medici ging immer unverhüllter einher. Piero mußte einen äußerſten Entſchluß faſſen, wenn er ſich halten wollte.

Der Herzog von Montpenſier mit dem Vortrabe der königlichen Armee war zuerſt diesſeits der Apenninen angekommen und vereinigte ſich mit den von Genua heranziehenden Truppen. Er bombardirte Fivizzano, den erſten jener kleinen florentiniſchen Plätze, ſchoß Breſche, ſtürmte und ließ die Beſatzung und die Einwohner bis auf den letzten Mann zuſammenhauen.

Immer war noch nichts verloren und Toscana unter dem Schutze der übrigen Feſtungen ſo ſicher wie früher, allein die Nachricht von den Gräuelthaten der Franzoſen verſetzte Florenz in Gährung. Piero faßte zum erſten Male ſeine Lage in's Auge, wie ſie war. Er ſah ſich verlaſſen und verrathen. Es fehlte ihm an Geld; er wollte borgen, aber ſeine beſten Freunde machten Schwierigkeiten und zeigten ſich unerbittlich. Von Neapel war keine Hülfe zu erwarten, auf Alexander Borgia kein Verlaß, in Piſa regten mailändiſche Agenten das Volk zur Empörung auf, denn Sforza wollte die ganze Küſte Toscana's, Lucca, Livorno und Piſa in ſeine Gewalt bringen; er war es, der den König am meiſten auf Toscana losgehetzt hatte. In Piſa befand man ſich auf nichts vorbereitet, Piero ließ in aller Eile die Citadelle wenigſtens mit Munition verſehen; aber was in Florenz ſelber beginnen, das keine andere Beſatzung hatte als ſeine eigenen bewaffneten Bürger und wo die Empörung ihr Haupt erhob? Piero that in dieſer

Lage einen Schritt, der, wenn er beſſeren Erfolg gehabt hätte, als die That eines entſchloſſenen Mannes gelten müßte, der im Gefühl ſeiner Lage das letzte Rettungsmittel anzuwenden wagt, der aber, da er leider zum Unheil ausſchlug, anders beurtheilt worden iſt: er gab ſich unbeſiegt dem König in die Hände.

Wäre er nach Neapel oder Venedig geflüchtet, den einzigen Orten, die ihm offen ſtanden, ſo hätten die Florentiner alsbald mit Karl dem Achten Frieden gemacht, ihm die alte Würde des Beſchützers der florentiniſchen Freiheit neu übertragen und ein Bündniß geſchloſſen, das die Medici für immer der Herrſchaft beraubte. Viel beſſer, dem Könige zu Füßen zu legen, was man noch beſaß, und vielleicht als Preis von ihm zu verlangen, was Neapel nun nicht mehr verſchaffen konnte.

Piero wollte als Herzog von Florenz in die Stadt zurückkehren, als er die Führung einer Geſandtſchaft übernahm, die im Namen der Regierung mit dem Könige unterhandeln ſollte. Unterwegs hörten ſie, wie Paolo Orſini vergebens den Verſuch gemacht, ſich mit dreihundert Mann nach Sarzana zu werfen. In Pietraſanta ließ Piero ſeine Begleiter zurück und verfügte ſich unter franzöſiſcher Bedeckung allein in's Hauptquartier nach Pontremoli.

Das Erſcheinen des großen Lombarden, unter welchem Namen Piero nach ſeines Vaters Vorgang in Frankreich bekannt war, wo alle Italiener für Lombarden galten, erregte Erſtaunen im Lager. Noch größeres die ſchmählichen Anerbietungen, die er machte. Sarzana, das Montpenſier vergeblich berannte, die anderen Feſtungen, Livorno und Piſa dazu, wollte er freiwillig überliefern. Florenz ſollte ſich mit

Karl verbinden, unter ſeine Obhut treten und 200,000 Ducaten zur Fortführung des Krieges leihen.

Auf dieſe Bedingungen hin wurde Piero zu Gnaden angenommen, was er für ſich ſelbſt verlangte und wohl auch zugeſtanden erhielt, zeigt ſein Auftreten in Florenz, wohin er ſich jetzt zurückzukehren anſchickte, und zwar in Begleitung ſeiner Truppen, deren er gegen die Franzoſen nicht mehr bedurfte. Allein vor ihm war die Geſandtſchaft dort wieder eingetroffen, als deren Spitze er ausgezogen war, und hatte berichtet, was geſchehen wäre. Piero's eigenmächtiges Verfahren, das in ſeinem völligen Umfange nicht einmal bekannt ſein konnte, erregte eine Indignation, von der jetzt auch die treueſten Anhänger der Medici mitfortgeriſſen wurden. Dennoch hielt man ſich ihm gegenüber in den Grenzen. Eine zweite Geſandtſchaft wurde ſogleich ernannt und Piero abweſend zu ihrem Mitgliede gewählt. Fünf Männer, darunter Savonarola. Er war es, der in Lucca, wo ſie den König bereits antrafen, das Wort führte. Er ſprach von der Freiheit und Schuldloſigkeit des florentiniſchen Volkes und verlangte beſtimmte Zuſicherungen. Karl gab ausweichende Antwort. Savonarola's Ruf war längſt nach Frankreich gedrungen, und der König ſcheute den Mann, verehrte ihn vielleicht, aber er hatte ſich mit Piero zu tief eingelaſſen. Dieſer, der ſich noch bei ihm befand, ſobald er die Fünfe erſcheinen ſah, wußte, wie die Dinge in Florenz ſtänden. Unter dem Vorwande, vorauszueilen und den Empfang des Königs in Piſa vorzubereiten, beurlaubte er ſich und eilte nach Florenz. Paolo Orſini trieb zuſammen, was von Soldaten im Moment aufzubringen war, und folgte ihm.

Am 8. November war Piero zurück in der Stadt, am 9. Morgens erſchien er vor dem Palaſte der Regierung. Er wollte eintreten, die große Glocke läuten, das Parlament berufen und die Verfaſſung ſtürzen. Einer der angeſehenſten Bürger, Luca Corſini, trat ihm entgegen und riß ihn zurück. Was er hier zu thun habe? Piero ſah ſich und ſein Gefolge auf den Platz hinausgedrängt, das Volk ſtand in dichten Gruppen umher und ſah mit an, was daraus würde. Einzelne Stimmen riefen ihn an, er möge mit Gott gehen, wohin er Luſt habe. Plötzlich erhob ſich daraus ein Rufen, ein Geſchrei libertà, libertà, popolo, popolo, die Kinder riefen zuerſt und warfen mit Steinen auf den Medici und die ihn begleiteten. Niemand hatte Waffen, aber die Haltung des Volkes und das Geſchrei erſchütterten Piero, daß er zurückwich. Nun kam der Polizeimeiſter mit ſeinen Leuten und verſuchte den Platz zu ſäubern. Das war das Zeichen des Ausbruchs. Die Wuth wandte ſich gegen ihn, der Palaſt der Polizei wurde geſtürmt und die Gefangenen in Freiheit geſetzt.

Piero war im Palaſte Medici wieder angelangt und ſandte Boten an Paolo Orſini, der in der Nähe der Stadt lagerte. Aber auch die Herren von der Regierung fühlten, daß ſie handeln müßten. Die Sturmglocke wurde gerührt, und aus allen Theilen der Stadt ſtrömten die Bürger in Waffen auf den Platz zuſammen. Dahin verſuchten jetzt die Medici noch einmal vorzudringen.

Giovanni, der Cardinal, nachmals Leo der Zehnte, deſſen freundliches Benehmen von jeher gegen das ſtolze Auftreten Piero's angenehm abſtach und der den Bürgern der liebſte der drei Brüder war, ſollte zuerſt erſcheinen und das Volk

anreden, Piero mit Giuliano und Orſini wollten mit den Truppen nachfolgen. Aber Giovanni ward zurückgeſtoßen, ehe er auf den Platz gelangte, auf die Anderen, als ſie mit den Truppen erſchienen, wurde aus den Fenſtern mit Steinen geworfen, und ſie wagten ſich nicht weiter vorwärts. Das Volk greift an. Giovanni flüchtet nach San Marco, dort abgewieſen, rettet er ſich, als Mönch verkleidet, aus den Thoren der Stadt. Piero mit den Seinigen folgt ihm. Noch einmal verſuchen ſie in den Vorſtädten Geld auszuwerfen und das niedrige Volk, das da vorzugsweiſe wohnte, zur Empörung aufzureizen, aber als man ihnen auch hier mit Steinwürfen erwidert, eilen ſie raſcher vorwärts, bis eine förmliche Flucht daraus wird. Und ſo ging es fort nach Bologna.

5.

So begegnete Michelangelo ſeinen Beſchützern wieder, die von Bentivoglio mit Vorwürfen empfangen wurden. Perſönlich hätten ſie durch ihre Flucht ohne thätlichen Widerſtand ſich ſelbſt geſchadet, durch ihre Niederlage zugleich allen anderen Familien, die ſich in ähnlicher Stellung befänden, das ſchlechteſte Beiſpiel gegeben. Bentivoglio dachte dabei an ſein eigenes Haus. In ſpäteren Zeiten hätten es ihm die Medici Wort für Wort zurückgeben können, denn ſein Schickſal geſtaltete ſich nicht beſſer, als das ihrige. Die Brüder gingen nach kurzem Aufenthalte weiter nach Venedig, Michelangelo blieb im Palaſte Aldovrandi, denn jetzt nach Florenz zurückzugehen, war nicht rathſam. Meſſer Gianfrancesco behandelte ihn auf ehrenvolle Art. Michelangelo's ganzes Weſen, die Vielſeitigkeit ſeiner Natur gefielen ihm. Abends mußte er

an ſeinem Bette ſitzen und ihm ein Stück Dante oder Petrarca, auch wohl etwas aus den Novellen des Boccaccio vorleſen, bis er einſchlief.

Auch künſtleriſche Beſchäftigung fand ſich. In der Kirche von San Petronio, einem ungeheuren gothiſchen Gebäude aus dem vierzehnten Jahrhundert, befindet ſich heute noch der Marmorſarg, der die Gebeine des heiligen Dominicus einſchließt. Nicola Piſano, ein Zeitgenoſſe Cimabue's, der älteſte Bildhauer, deſſen Werke als die Anfänge der modernen Sculptur betrachtet werden, hat ihn gearbeitet. Die ihn umſchließenden Basreliefs zeigen eine gewiſſe rohe Großartigkeit und ſtehen über den Werken der gleichzeitigen Malerei. Denn während dieſe ſich in den Formen der byzantiniſchen lebenden Meiſter zu halten gezwungen war, ahmte die Sculptur die vorhandenen geringen Ueberreſte der antiken Künſtler nach und befand ſich beſſer dabei. Soweit liegen die Quellen auseinander, aus denen die beiden Künſte erneutes Leben ſchöpften.

Nicola's Arbeit wurde in der Folge weiter ausgedehnt. Oben auf den Sarkophag ſollten zwei kniende Geſtalten geſetzt werden, von denen jedoch erſt eine, und dieſe in den Gewändern unvollendet, vorhanden war. Aldovrandi führte Michelangelo nach San Petronio und fragte ihn, ob er den Muth habe, das Ganze zu übernehmen? Er getraute es ſich wohl. Man gab ihm dreißig Ducaten für die Arbeit, zwölf für die Beendigung der einen Figur, achtzehn für die, welche neu anzufertigen war, ein kniender Engel, der einen Candelaber in den Händen hält. Dieſe Arbeit iſt die einzige, die er während ſeines beinahe einjährigen Aufenthaltes

zu Bologna ausgeführt hat. Sie war die Urſache, daß er die Stadt wieder verlaſſen mußte.

Die Eiferſucht einheimiſcher Handwerker gegen fremde iſt eine gewohnte Erſcheinung, in Sachen der Kunſt aber kann ſie ſich leicht zum Haß ſteigern. Vaſari ſpricht oft von dergleichen. Die bologneſer Künſtler waren berüchtigt wegen ihrer feindſeligen Geſinnung gegen fremde, ein Tadel, der auch denen von Perugia anklebte. Der ehrenvolle Auftrag, welcher Michelangelo, dieſem hergelaufenen Florentiner von zwanzig Jahren, zu Theil ward, erregte ſolche Empörung, daß es zu Drohungen kam. Ein bologneſiſcher Bildhauer erklärte, ihm hätte dieſe Arbeit gebührt, ihm ſei ſie zuerſt verſprochen und durch Michelangelo nun entwandt worden; er möge ſich in Acht nehmen. Sicherlich war es nicht dieſer Einzige allein, mit dem er zu thun gehabt hätte, und er zog es vor, in ſeine Vaterſtadt zurückzukehren.

Was ihn in dieſem Entſchluſſe beſtärken mußte, waren die feſteren Zuſtände, die ſich während ſeiner Abweſenheit in Florenz wieder gebildet hatten. Wie aber fand er Alles verändert! Er hatte die Stadt verlaſſen, ehe von der Macht der Medici auch nur ein dünner Zweig gewaltſam abgeknickt war, und jetzt ſah er den vollen Baum, der ſo weit hin ſeinen Schatten ſtreckte, bis auf die Wurzeln vertilgt. Der Palaſt der Familie ſtand leer und ſeiner Kunſtſchätze beraubt. Eine Partei hatte die Herrſchaft in Händen, in deren Ohren es ſchon wie Verrath klang, wenn der Name der Medici anders als mit dem feindlichſten Accente ausgeſprochen ward. Der Garten von San Marco war verwüſtet, ſeine Statuen und Bilder meiſtbietend verkauft und in alle

Welt zerſtreut. Von den Künſtlern waren viele davon gegangen, andere verdammten als Anhänger Savonarola's, was ſie früher ſo frei und fröhlich geſchaffen hatten. Lorenzo da Credi, Verrocchio's Schüler und Lionardo's Freund, Baccio della Porta, bekannter als Fra Bartolomeo, Cronaca, der Architekt, und Botticelli, Filippo Lippi's Schüler, kämpften mit ihrem Gewiſſen, ob die Arbeiten, die ſie ſo ſchön hervorgebracht hatten, nicht Werke des Teufels wären. Und dem entſprechend wurde die öffentliche Sittlichkeit mit unnachſichtlich ſcharfem Blicke bis in's Innere der Familien hinein von Staats wegen aufrecht erhalten.

Dies war die Frucht der Ereigniſſe, welche während des Jahres ſich zugetragen, das Michelangelo in Bologna verlebte.

In derſelben Stunde, in der Florenz ſich empört hatte und Piero geflüchtet war, kam der Aufſtand in Piſa zum Ausbruch. Hier aber wurde nicht gegen die Medici, ſondern gegen das Joch der Florentiner rebellirt, das auf der unglücklichen Stadt unerträglich gelaſtet hatte. Es war die ausgeſprochene Politik von Florenz, Piſa langſam zu Grunde zu richten. Mit flehentlichen Worten wandten ſich jetzt ſeine Bürger an den König von Frankreich und baten um Schutz, den er zuſagte. Karl überſah nirgends die Situation, überblickte nirgends die Verpflichtungen, welche das, was er im Feuer des Augenblickes verſprach, ihm ſelber auflegte. Er war jung, gutmüthig und im Rauſche des Glückes befangen, das mit unermüdlicher Treue ſeine Schritte begleitete. Klein und zwergenhaft nennt ihn Guicciardini, mit ſechs Zehen an jedem Fuße — ein Monſtrum; aber der kühne Blick

verrieth den König, ſetzt er hinzu. Allen Einflüſſen zugänglich, fortwährend von mächtigen, ränkevollen Männern umgeben, die ſich untereinander haßten und zu vernichten ſtrebten, und denen allen er abwechſelnd günſtiges Gehör lieh, widerſprach er ſich friſchweg in Entſchlüſſen und feierlichen Zuſagen, und trotzdem, ſo lange das gute Glück bei ihm aushielt, gelang ihm das Unmögliche, Allen gerecht zu werden. Jetzt garantirte er den Piſanern ihre Freiheit und in demſelben Athem beſtand er darauf, daß die florentiniſchen Gerichtsbeamten dort in ihren Stellen blieben und daß man ihnen Gehorſam leiſte. Dies nämlich hatte er Piero dei Medici zugeſagt.

In Piſa theilte ſich die franzöſiſche Armee. Der Cardinal Vincula ging mit der Flotte nach Oſtia, ſeiner Stadt die er beſetzt hielt, um die Borgia im Gebiet der Kirche von dort aus anzugreifen. Von der Landarmee marſchirte der größere Theil des Heeres ſüdlich nach Siena ab, die andere Hälfte begleitete den König nach Florenz, um mit ihm feierlich dort einzuziehen. Dorthin kam nun auch Obigni aus der Romagna über die Berge hinüber.

Noch während Karl in Piſa verweilte, waren in Florenz die Medici zu Rebellen und Feinden des Vaterlandes erklärt worden. Ihre Paläſte und die ihrer Rathgeber hatte das Volk geſtürmt und geplündert, nur mit Mühe gelang es, den Hauptpalaſt der Familie zu retten, in dem Lorenzo's Wittwe und Piero's Gemahlin zurückgeblieben waren. Dieſen beiden Frauen gerieth nun der König in die Hände, der im Palaſte Medici abſtieg, und dort nebſt ſeinem Gefolge, nebenbei bemerkt, all die Koſtbarkeiten ſich aneignete, die vor dem erſten

Sturme noch gerettet worden waren; man machte der Form wegen alte Forderungen geltend, welche Frankreich an die Medici hätte. Zugleich aber wirkten dennoch die Thränen und Bitten zu Gunsten Piero's und die Anklagen gegen das unzuverläſſige florentiniſche Volk. Karl hatte den Bürgern, bevor er in prachtvoll feierlichem Zuge die Stadt betrat, feſt zugeſagt, daß er Alles billige, was geſchehen ſei, hatte ſich von der neuen Regierung der Stadt empfangen und in den Dom führen laſſen, umdrängt vom Volke, das Francia! Francia! jauchzte, und endlich, im Palaſte der Medici abgeſtiegen und allein mit Clarice und Alfonſina, ließ er ſich ſoweit bringen, daß Eilboten nach Bologna geſandt wurden, Piero möge zurückkehren, der König würde ihn in ſeine Stelle wiedereinſetzen. Aber die Medici waren längſt nach Venedig weiter. Nun verlangte er von der Stadt ihre förmliche Rückberufung und die Aufnahme einer ſtehenden, franzöſiſchen Beſatzung. Die Lage war eine kritiſche. Florenz angefüllt von den Rittern und den Miethstruppen des Königs, deren Uebermuth zu Reibungen führte. Italieniſche Gefangene, welche die Franzoſen wie gebundenes Vieh durch die Straßen zerrten, wurden von florentiniſchen Bürgern gewaltſam befreit. Im Palaſte wollten die Verhandlungen zu keinem Ende führen. In Betreff der Medici gab Karl zuletzt nach, aber die Summe, die er als Zuſchuß in ſeine Kriegskaſſe forderte, war übermäßig. Er beſtand auf ſeiner Forderung. „Gebt ihr nicht nach," rief er abbrechend aus, „ſo laſſe ich meine Trompeten blaſen!" „Und wir läuten unſere Glocken!" rief Pier Capponi in einem Tone dagegen, der nicht weniger drohend klang, zerriß den eben aufgeſetzten Contract und wandte ſich mit den

anderen Bürgern, von denen keiner seine Kühnheit verleugnete, zum Fortgehen.

Bis an die große Treppe des Palastes ließ sie der König gelangen, da rief er Capponi zurück, der von Lyon her sein Bekannter war, machte einen Scherz aus der Sache und that, als ließe er ihm auf die alte Freundschaft die Worte hingehn, die späterhin in Florenz solche Berühmtheit erlangten, daß heute kein Florentiner ist, der von jener Begegnung nicht zu erzählen wüßte. Man vereinigte sich zu einem billigeren Vertrage, der feierlich beschworen ward. Karl nahm den Titel Wiederhersteller und Schutzherr der florentinischen Freiheit an, die Stadt führte seine Fahne, er zog ab, nur die von Piero übergebenen Städte behielt er bis zur Eroberung Neapels. 120,000 Goldgulden wurden beigesteuert, ein neuer Handelsvertrag mit Frankreich vereinbart. Die Medici sollten das Recht haben, ihre Angelegenheiten in der Stadt zu ordnen, natürlich aber nicht in eigner Person. Am 28. November 1494 zog Karl nach Siena ab. Ein gährendes Chaos von Begeisterung, Ehrgeiz, Eigennutz, Fanatismus und gutem Willen blieb zurück und strebte aus sich selbst nach fester Gestaltung.

Diese zu gewinnen, war keine leichte Sache. Man hatte die Medici verjagt und dennoch die Regierung, die von ihnen selbst aus ihren eigenen Anhängern gebildet worden war, im Amte gelassen. Diese Männer hatten sich ja im Sturme der allgemeinen Empörung an die Spitze des Aufruhrs gestellt, ihr Benehmen erschien bei so uneigennütziger Handlungsweise nur um so leuchtender. Nach dem Abzuge Karls beriefen sie ein Parlament, das dem Herkommen nach eine Anzahl Männer mit dictatorischer Macht, behufs Neubesetzung der

Staatsämter, ausrüſtete. Die Mitglieder der alten Regierung wurden gewählt und ihnen dadurch abermals das höchſte Vertrauen bewieſen. Unterdeſſen waren dieſe Leute und überhaupt die Freunde der Medici zur Beſinnung gekommen. Sie fühlten, daß ſie übereilt gehandelt hätten und ſahen ſich im Beſitze der Gewalt. Notoriſche Perſönlichkeiten, die als Gegner der Medici bekannt waren, wurden nun bei Vertheilung der Stellen übergangen. Eine Anzahl der größten Familien mit mächtigen Männern an der Spitze fühlten ſich gekränkt. Die Bürgerſchaft fing an, unruhig zu werden. Savonarola hatte auch ſeine Pläne. Die Anderen dachten nur an ſich ſelber, er aber an die Sache, der er ſich geweiht hatte.

Seine Predigten begannen wieder in den Faſten des Jahres 95. Er drängte auf eine totale Aenderung der Dinge. Geiſtig und politiſch wollte er die Stadt umſchmieden. Er deutete unabläſſig auf die wunden Stellen. Er hatte das Größte, eine Umgeſtaltung Italiens, im Auge und fing beim Kleinſten, beim Herzen jedes Einzelnen ſeiner Zuhörer, mit der Reform an. Er predigte Güte und Verſöhnlichkeit, aber wehe denen, die ſeinen Worten nicht Folge leiſteten! Seiner Idee nach ſollte an der Spitze des Staates der Wille einer Verſammlung aller ſtimmfähigen Vollbürger als höchſte Gewalt ſtehen. Es mochten auf ganz Florenz gegen 2000 Männer kommen, die im Genuß des Bürgerrechtes in dieſem Sinne waren. Dieſe ſollten ſich als großer Rath, consiglio grande, im Palaſte der Regierung verſammeln, und der Beſchluß der Majorität der Souverain von Florenz ſein.

Noch vor der Mitte des Jahres war die Partei der Medici aus der Regierung und aus ihren Stellen verdrängt und das

Consiglio grande constituirte sich. Alles that Savonarola. Er lenkte die Majorität, der er im Namen Gottes seine entscheidenden Befehle zukommen ließ. Francesco Valori und Paolantonio Soderini, Anhänger seiner Lehre und erbitterte Gegner der Medici, beide zuerst bei der Stellenaustheilung übergangen, standen als die Führer der herrschenden Partei mit ihm als die mächtigsten Männer im Staate da. Zwei Zielpunkte hatten sie im Auge. Nach innen, Durchführung der Reform, nach außen, Wiedererlangung Pisa's und der übrigen Städte, die sich in der Gewalt der Franzosen befanden; denn obgleich Florenz keine französische Besatzung in seinen Mauern hatte: so lange Pisa und Livorno Frankreich gehörten, war auch Florenz von ihm abhängig.

Karls Vordringen nach Neapel war ein Triumphzug. Fast alle französischen Kriege in Italien haben mit blendendem Siegesglanze begonnen und mit schmachvollem Unterliegen geendet. Machiavelli sagt von den Franzosen seiner Zeit, was Cäsar schon von den alten Galliern geurtheilt: beim ersten Angriffe wären sie mehr als Männer, beim endlichen Rückzuge weniger als Weiber.

In Rom schloß der König mit dem Papste zärtliche Freundschaft. Von da ging er weiter nach Neapel. Am 24. Februar hielt er seinen Einzug, das Volk hatte zu seinen Gunsten rebellirt und die Aragonesen davongetrieben. Die Neapolitaner haben ein Bedürfniß nach frischen Königen, urtheilt Guicciardini. Karl wurde mit überschwänglichen Freudenbezeugungen aufgenommen.

Bis zu diesem Tage hatte er noch keine Schlacht geschlagen. Die Thore thaten sich auf, wo er sich zeigte. Allein

nun kam der Rückſchlag. Vor ihm war Alles gewichen, hinter ihm ſchloß es ſich wieder zuſammen. Ludovico Sforza war der erſte, der abfiel. Statt Livorno und Piſa ihm zu geben, hatten die Franzoſen die Städte ſelbſt behalten. Venedig, der römiſche König, Spanien und der Papſt machten gemeinſchaftliche Sache mit Mailand. Eben noch hatte ganz Italien glatt und ſanft zu des Königs von Frankreich Füßen gelegen, und jetzt galt es, ſich mit Gewalt den Rückweg durch ein feindliches Land zu bahnen. Karl nahm den Kampf an. Einen Theil der Armee ließ er in Neapel zurück, der durch die Flotte mit Frankreich in Verbindung blieb, mit der anderen Hälfte kehrte er um, auf Rom wieder los. Im Februar hatte er Kuß und Umarmung mit dem Papſte getauſcht, davon war diesmal keine Rede mehr. In ganz Italien hatte der König nur einen Bundesgenoſſen, und das waren die von Savonarola geleiteten Bürger von Florenz, bei denen alle Anſtrengungen der übrigen Mächte, ſie zum Anſchluß an das große Bündniß herüberzuziehen, vergeblich blieben.

Der Muth Karls aber und ſein Stolz litten nicht unter dieſem Wechſel der Umſtände. In Siena erwartete ihn eine Geſandtſchaft der Florentiner. Sie boten ihm Geld und Mannſchaften an. Er antwortete, ſeine eigenen Leute genügten ihm, Herr über ſeine Feinde zu werden. Noch einmal trat ihm Savonarola entgegen. Das Evangelium in der Hand haltend, beſchwor er ihn, die Strafe des Himmels zu fürchten und Piſa herauszugeben. Er wich aus. Er konnte ſein Wort nicht beiden Parteien zugleich halten. Sogar mit den Medici ſtand er auf's neue im Verkehr. Piero befand ſich damals in ſeinem Gefolge und hoffte durch ihn in die

Stadt zu gelangen, in der ſeine Freunde als geordnete Partei der Savonarola's entgegenſtanden und die Rückkehr ihres ehemaligen Herrn vorbereiteten.

Ohne Florenz zu berühren ging der König nach Norden weiter. Endlich kam es zur erſten Schlacht in dieſem Kriege. Bei Fornuovo am Taro ſtellte ſich ihm das Heer der Verbündeten entgegen und ſuchte ihn aufzuhalten. Beide Theile ſchrieben ſich den Sieg zu, die Franzoſen mit größerem Rechte, denn ſie ſchoben ihre Feinde zur Seite und machten ſich den Weg nach Piemont frei. Am 6. Juli geſchah dies im Norden Italiens, am 7. Juli kam im Süden Neapel ſchon wieder in die Gewalt der Aragoneſen. Es ſtand bedenklich mit der franzöſiſchen Sache. Endlich jetzt erlangten die Florentiner, daß den Beſatzungen der toscaniſchen Städte Befehl zum Abzuge gegeben ward.

Der Commandant von Piſa aber verweigerte den Gehorſam. Die Bitten der Piſaner, ihr Gold, die Thränen eines ſchönen Mädchens, das die Erhaltung der Freiheit zum Preis ihrer Liebe machte, endlich entgegengeſetzte Verhaltungsbefehle aus der Nähe des Königs ſelber brachten es dahin, daß den Florentinern die Thore geſchloſſen blieben. Nur Livorno wurde ihnen eingeräumt, die übrigen Feſtungen verkauften die Franzoſen an Lucca oder Genua. Florenz mußte ſich mit Gewalt ſein Recht verſchaffen. An der Allianz mit Frankreich hielt man feſt, aber Piſa mußte erobert werden. Savonarola feuerte dazu an, er verhieß die Wiedereinnahme der Stadt im Namen Gottes, der auf Seiten des Volkes ſtände.

Die Piſaner, gefaßt auf den Abzug der Franzoſen, der kurz oder lang dennoch erfolgen mußte, wandten ſich an

Venedig und an Ludovico Sforza. Beide unterſtützten die flehende Stadt, weil beide ſie für ſich ſelbſt zu gewinnen hofften. Dieſer Kampf der Piſaner um ihre Freiheit, dieſe verzweifelte Anſtrengung, ſich aus der Schwäche emporzuraffen, in die ſie durch die Florentiner immer tiefer verſenkt worden waren, muß Jedem das Herz ergreifen, der die Ereigniſſe näher betrachtet. Wenige Städte haben ſo bis auf das Aeußerſte ihre Mauern vertheidigt. Aber Savonarola rührte das nicht. Piſa war ſein Karthago, das vernichtet werden müßte. Keine Spur von Mitleid in ſeinen Worten wenn er von der Unterjochung der Stadt als der Belohnung des Himmels redet und die Bürger anfeuert, auszuhalten und der franzöſiſchen Politik treu zu bleiben. Er hatte den Staat wie weichen Teig in den Händen, was er wollte, wurde angenommen. Er beſaß eine wunderbare Gewalt, die natürlichſten, nüchternſten Reden zu unwiderſtehlichem Fluß aneinanderzuketten. Sprichwörter, Fragen mit Antworten darauf, dazwiſchen pathetiſche Begeiſterung, Bibelſtellen, Nutzanwendungen überraſchender Art, aber immer für das handgreiflichſte Verſtändniß ausgebreitet, ſtehen ihm im drängender Fülle zu Gebote. Es war die Seele der Stadt. Wie eine gutgeſchriebene Zeitung heute ihrer Partei die Gedanken zufließen läßt, die ſie bedarf und verlangt, ſo übernahm Savonarola, die tägliche Gedankenzehrung der Florentiner zu befriedigen, und ſeine Vorräthe ſchienen unerſchöpflich. Er ſprach in kurzen Sätzen. Ohne ſchmückende Beiwörter, raſch und praktiſch, wie man auf der Straße redet, aber zu hinreißendem Zuge verbindet er die Gedanken. Und da es nur einige wenige Punkte ſind, auf die er ſtets zurückkommt, wie er ſie von Anfang

an gepredigt hat, ſo ſagt er den Leuten nichts Neues, was ſie erſt friſch aufzufaſſen und zu bedenken hätten, ſondern wiederholt nur mit immer neuer Kraft ihre eigenen alten Ueberzeugungen. Mitten unter den Prophezeiungen und den Erklärungen der höchſten Dinge ertheilt er Befehle über Kleidung, Sitte und Betragen und giebt politiſche Verhaltungsregeln für die nächſten Tage, wie ſie gerade von der Lage der Dinge erfordert wurden. Savonarola beſaß den alten Takt der Männer des Volkes, die mit den Maſſen umzugehen wiſſen und mitten in der Begeiſterung nie die gemeine Deutlichkeit verlieren. Nur daß bei ihm endlich die Begeiſterung zum Fanatismus wurde.

In ſolche Zuſtände trat Michelangelo ein, als er von Bologna zurückkam. Sie waren trübe und drückend, aber es wurde noch von Künſtlern gearbeitet und von reichen Leuten gekauft. Er richtete ſich ſogleich eine Werkſtätte ein. Auch fand ſich ein Beſchützer für ſeinen Genius, und ſogar ein Medici war es, der ſich ſeiner annahm.

Der alte Coſimo hatte einen Bruder gehabt, der früh ſtarb und ein großer Freund der Gelehrſamkeit geweſen war. Deſſen Nachkommen lebten in Florenz und wurden von der regierenden Linie ſtets mit Mißtrauen beobachtet. Piero ging ſoweit, ſeine beiden Vettern Lorenzo und Giovanni gefangen ſetzen zu laſſen, und war in der Folge nur mit Mühe dahin zu bringen geweſen, das Gefängniß in die Verbannung auf eine Villa zu verwandeln, deren Grenzen ſie nicht überſchreiten durften. Die Brüder aber entflohen von da nach Frankreich. Im Gefolge Karls kehrten ſie zurück. Nach dem Sturze Piero's traten ſie wieder in die Stadt ein, legten,

um dem Volke zu ſchmeicheln, den Namen Medici ab und nannten ſich Popolani, ganz wie Orléans unter ähnlichen Umſtänden ſich einſt Egalité genannt. Reich, und durch ihre Frauen mit dem höchſten Adel Italiens verwandt, lebten ſie ſeitdem in Florenz und ſuchten ſich durch ihren Eifer für ſeine Freiheit hervorzuthun.

Lorenzo nahm ſich Michelangelo's an und gab ihm Arbeit. Er ließ einen heiligen Johannes in kindlichem Alter, einen San Giovannino, wie Condivi ſagt, von ihm ausführen. Auch Filippino Lippi arbeitete für ihn. Michelangelo begann neben dieſem Auftrage auf eigene Rechnung einen Cupido in Marmor zu hauen, den er im Schlafe liegend als ſechs- bis ſiebenjähriges Kind darſtellte. Während des Winters 95 auf 96 jedoch, in dem er an dieſen beiden Stücken thätig war, traten die Ereigniſſe in der Stadt ein, zu denen die bisherigen nur ein ſanfteres Vorſpiel geweſen. Nach allen Seiten hin hatten die Dinge noch in der Schwebe gelegen. Das Verfahren der Verbündeten, um Florenz zu gewinnen, hielt ſtets an der ſicheren Ausſicht feſt, daß die Bemühungen, die Stadt zum Abfall von Frankreich zu bringen, Erfolg haben würden. Die Parteien floſſen noch immer einigermaßen durcheinander, Savonarola hielt, ſo heftig er ſprach, doch ein gewiſſes Maß inne, und wenn man von Rom aus hätte einlenken wollen, es wäre möglich geweſen.

In das Ende des Jahres 95 aber fällt die erſte bewaffnete Expedition der Medici, ſich mit Gewalt der Stadt wieder zu bemächtigen. Piero, der von den Franzoſen nichts erlangen konnte, hatte ſich an die Verbündeten gewandt und Gehör gefunden. Die Florentiner ſollten gezwungen werden,

ſich ihnen anzuſchließen und die Angriffe gegen Piſa einzuſtellen. Mit Sforza, den Bentivogli, den Orſini und mit Siena im Bunde hofften die Brüder, Florenz wie in einer Schlinge zu fangen und zum Gehorſam zu bringen. Aber die Uneinigkeit der Verbündeten vereitelte die Unternehmung, deren einziger Erfolg die Stärkung der Partei Savonarola's in der Stadt und die ſeines eigenen Anſehens war.

Nun kam der Carneval zu Anfang des Jahres 96*). Sonſt pflegte er mit ausgelaſſenem Spectakel begangen zu werden. Tag und Nacht wüthete Tollheit in den Straßen, vom graciöſen Scherze bis zum Unfug, der mit Blutvergießen endete. Jeder mußte ſeine Haut zu Markte tragen. Die Krone des Feſtes waren immer die prachtvollen Umzüge mit Geſang und am letzten Tage das Verbrennen der Bäume, die mit erbetenem oder erpreßtem Flitter behangen, auf den öffentlichen Plätzen aufgeſtellt und unter Tänzen umher vom Volke in Flammen geſetzt wurden.

Wie einſt das Chriſtenthum ſich der alten heidniſchen Feſte bemächtigte und ſie, ſtatt ſie auszurotten, an ſich riß, ſo verfuhr jetzt Savonarola. Es ſollten Umzüge gehalten, Lieder geſungen, Gaben erbettelt und Bäume verbrannt werden, das Volk ſollte tanzen um ſie her, aber Alles in höherem Sinne, wie er es erdachte und anordnete. Kinder gingen durch die Straßen, klopften an die Thüren und baten mit ſanften Worten um „Gegenſtände der Verdammniß", die zur Ehre Gottes verbrannt werden ſollten. Statt der luſtigen Aufzüge erfolgten Proceſſionen mit frommen Liedern. Am

*) Es iſt überall von der florentiniſchen Zeitrechnung abgeſehen.

letzten Tage dann der Aufbau einer Pyramide, errichtet aus den Ergebnissen der Sammlung. Musikinstrumente, Bücher mit Liebesgedichten, toscanische sowohl als heidnische, Bilder, Putz, Parfüms, kurz, was von unheiligen Ueberflüssigkeiten des täglichen Lebens erdacht werden kann, thürmte sich hier in den werthvollsten Exemplaren zu einem Baue auf, der angesteckt und unter Absingung seltsamer Lieder zum Lobe Christi, „des Königs von Florenz", vom begeisterten Volke umtanzt wurde. Alt und jung betheiligte sich. Hier war es, wo Fra Bartolomeo und Lorenzo da Credi ihre eigenen Arbeiten den Flammen überlieferten, wo kostbare Ausgaben des Petrarca und Virgil zerstört wurden.

Die Fasten folgten. Diesmal eine wirkliche Zeit der Buße und Zerknirschung. Tag für Tag sausten die Predigten Savonarola's durch das Volk und fachten die glühende Schwärmerei zu frischen Flammen an. Zweimal bereits hatte der Papst ihm das Predigen untersagt, die Regierung der Stadt aber und die römischen Freunde Savonarola's eine Aufhebung des Verbotes erlangt. Man hatte gehofft, daß er sich mäßigen werde, aber das war wenig gewesen, was er bis dahin gesagt, rückhaltslos gab er sich jetzt dem Drange hin, kein Blatt mehr vor den Mund zu nehmen, und bezeichnete deutlicher die letzten Consequenzen seiner Lehre. „Ich frage dich, Rom," ruft er, „wie es möglich sein kann, daß du noch auf dem Boden der Erde dastehst?" Elftausend Courtisanen in Rom, sei noch zu tief gegriffen. Nachts wären die Priester bei diesen Frauen, Morgens darauf läsen sie die Messe und theilten die Sacramente aus. Alles sei in Rom käuflich, alle Stellen und Christi Blut selber für Geld zu haben. Er stehe

da und fürchte ſich nicht. Seine Feinde und Angeber möchten nur berichten, was er geſprochen habe; er ſei ein Feuer, das ſich nicht löſchen ließe.

Vieles ſei eingetroffen von dem, was er vorausgeſagt habe, aber das ſei das Wenigſte. Rom und Italien würden bis auf die Wurzeln vernichtet werden. Furchtbare Rächerbanden würden ſich über das Land ergießen und den Hochmuth der Fürſten beſtrafen; die Kirchen, die von ihren Prieſtern zu öffentlichen Häuſern der Schande erniedrigt wären, würden die Ställe der Pferde und des unreinen Viehes ſein; Peſt und Hungersnoth würden kommen — ſo donnert er los am vierten Montage der Faſten, in einer Predigt, die heute noch einen aufregenden Eindruck macht.

Wir wiſſen nicht, in welchem Maße Michelangelo ſich dieſen Stimmungen hingab, wohl aber, daß er zu Savonarola's Anhängern gehörte. In hohem Alter noch ſtudirte er ſeine Schriften und erinnerte ſich der ſtarken Stimme, mit der er gepredigt. Als im Juli 1495 der Saal für das Conſiglio grande im Palaſte der Regierung auf Savonarola's Drängen ausgebaut zu werden begann, war Michelangelo unter denen, die dabei zu Rathe gezogen wurden. Die Sangalli, Baccio d'Agnolo, Simone del Pollajuolo und Andere bildeten dieſe Commiſſion. Simone del Pollajuolo, bekannter unter dem Namen Cronaca, erhielt den Bau, Fra Bartolomeo übernahm das Gemälde für den im Saale errichteten Altar, lauter Anhänger Savonarola's und Michelangelo mitten unter ihnen. Am 15. Juli wurde Cronaca erwählt. Dieſes Datum giebt zugleich einen Anhaltepunkt für Michelangelo's Rückkehr aus Bologna. Er mußte in Florenz gerade

wieder angekommen ſein, als er bei dieſer Angelegenheit betheiligt wurde.[6]

Trotzdem blieb er immer noch weltlich genug geſinnt, um den Amor zu arbeiten. Im April oder Mai 1496 hatte er ihn vollendet. Medici war entzückt von der Arbeit und gab ihm an, auf welche Weiſe der beſte Preis dafür zu erzielen ſei. Er möge dem Stein das Anſehen geben, als hätte er lange in der Erde gelegen. Er ſelber wolle ihn darauf nach Rom ſchicken, wo er als eine Antike hoch bezahlt werden würde. Man ſieht, daß den Medici trotz ihrer Vornehmheit der Kaufmannsgeiſt nicht verloren gegangen war. Lorenzo bewährte das noch bei anderen Gelegenheiten. Er verſtand die in Florenz bald eintretende Theuerung wohl zu benutzen, indem er aus der Romagna Korn kommen ließ und daran ein Erkleckliches verdiente.

Michelangelo ging auf den Vorſchlag ein, gab dem Marmor ein verwittertes, uraltes Anſehen und empfing bald durch Lorenzo den Beſcheid, daß ihn der Cardinal von San Giorgio, jener ſelbe Rafael Riario, der in Florenz die Meſſe las, als Giuliano von den Pazzi ermordet wurde, für dreißig Ducaten angekauft habe. Meſſer Baldaſſare del Milaneſe, durch deſſen Vermittelung in Rom der Handel abgeſchloſſen worden war, ließ Michelangelo die Summe in Florenz auszahlen, welche dieſem demnach als ein vernünftiger Preis erſchienen ſein muß.

Das Geheimniß aber von der wirklichen Entſtehung der Antike wurde nicht bewahrt. Dem Cardinal kam allerlei zu Ohren; er ärgerte ſich, betrogen zu ſein, und ſchickte einen der ihm dienenden Edelleute nach Florenz, um der Sache auf

den Grund zu kommen. Dieſer trat auf, als ſuche er Bildhauer, die in Rom beſchäftigt werden ſollten, und lud auch Michelangelo zu ſich ein. Er kam, ſtatt jedoch mitgebrachte Arbeiten zu zeigen, nahm er eine Feder und zeichnete eine menſchliche Hand groß auf's Papier hin, daß ihm der Römer voller Erſtaunen zuſah. Hierauf zählte er auch die Sculpturen auf, die er bereits vollendet hätte, und nannte darunter ohne Weiteres den ſchlafenden Amor.

Nun eröffnete der Mann, warum er ihn eigentlich habe rufen laſſen; ſtatt der dreißig Ducaten, die Meſſer Baldaſſare geſchickt, erzählte er von zweihundert, welche der Cardinal für die Arbeit bezahlt hätte, ſo daß ſich Michelangelo ebenſo ſehr als der Cardinal ſelbſt betrogen ſah. Eingeladen von dem römiſchen Herrn, der ihn in ſeinem eigenen Hauſe aufzunehmen verſprach, erfüllt von deſſen Erzählungen, daß man in Rom ein weites Feld fände, um ſeine Kunſt zu zeigen und Geld zu gewinnen, hauptſächlich aber in der Abſicht, ſich von Meſſer Baldaſſare die übrigen hundertſiebzig Ducaten auszahlen zu laſſen, machte er ſich nach Rom auf, wo er am 25. Juni 1496 eintraf.

Viertes Capitel.

1496—1500.

Ankunft in Rom. — Die Stadt. — Alexander Borgia und ſeine Kinder. — Pollajuolo. Melozzo da Forli. Mantegna. — Der Cardinal Riario. — Die Madonna des Mr. Labouchère. — Der Bacchus. — Die Pietà. — Die Zuſtände in Florenz. Savonarola's Macht und Vernichtung. — Rückkehr nach Florenz.

Das älteſte Schriftſtück von Michelangelo's Hand, das wir beſitzen, iſt der Brief, in welchem er Lorenzo dei Medici ſeine Ankunft in Rom angezeigt.

„Ew. Magnificenz theile ich mit, daß wir am vorigen Sonnabend geſund angekommen ſind und ſogleich zum Cardinal di San Giorgio gingen, dem ich Euren Brief überreichte. Er ſchien mir wohlgeneigt zu ſein und begehrte auf der Stelle, daß ich mir verſchiedene Figuren anſähe, womit ich den ganzen Tag zubrachte, und deshalb Eure anderen Briefe noch nicht abgab. Sonntag kam der Cardinal in den neuen Bau und ließ mich rufen. Als ich kam, fragte er mich, was ich von dem hielte, was ich geſehen hätte. Ich ſagte ihm meine Meinung darüber. Es ſind in der That, ſcheint mir, hier ſehr ſchöne Sachen. Der Cardinal wollte nun wiſſen, ob ich mir etwas Schönes zu arbeiten getraute. Ich antwortete, daß ich keine großen Verſprechungen machen wolle, aber er würde ja ſelbſt ſehen, was ich zu leiſten im Stande ſei. Wir haben ein Stück Marmor für eine lebensgroße Figur gekauft, und nächſten Montag fange ich an zu arbeiten. Vergangenen Montag gab ich Eure übrigen Briefe Paolo Rucellai, der mir das Geld auszahlte, das ich nöthig

hatte, und das für Cavalcanti. Dann brachte ich Baldaſſare den Brief und verlangte den Amor zurück, ich wolle ihm dafür ſein Geld wiedergeben. Er antwortete mir ſehr heftig, lieber wolle er den Amor in tauſend Stücke ſchlagen, er hätte ihn gekauft, er ſei ſein Eigenthum, er könne ſchriftlich beweiſen, daß er dem genuggethan, von dem er ihn empfangen hätte. Kein Menſch ſolle ihn zwingen, ihn wieder herauszugeben. Er beklagte ſich über Euch, Ihr hättet ihn verleumdet. Einer von unſeren Florentinern hier hat ſich dazwiſchengelegt, um uns zu vereinigen, hat aber nichts ausgerichtet. Ich denke jetzt, durch den Cardinal die Sache durchzuſetzen; Baldaſſare Balducci hat mir dieſen Rath gegeben. Ich ſchreibe Euch, was weiter geſchehen wird. Soviel für diesmal. Ich empfehle mich Euch. Gott behüte Euch vor Uebel."

Michelagnolo in Rom."

Wie lebhaft führen uns die wenigen Worte in den Verkehr der Leute hinein, die über den Handel mit der Statue aneinander gerathen. Ein geärgerter hoher Herr, ein wüthender, betrügeriſcher Kaufmann, dazwiſchentretende Freunde, und dennoch dies Alles Nebenſache neben Rom ſelber! Michelangelo durchſtreift die Stadt, und über dem Anblick der Kunſtwerke verſäumt er, ſeine Empfehlungsbriefe abzugeben.

Er war einundzwanzig Jahre alt, als er nach Rom kam.

Wie die Römer einſt ſagten „die Stadt", um Rom zu bezeichnen, ſo ſagen wir heute „Rom", um das zu nennen, was Jedem, der es geſehen hat, als das Ideal einer Stadt erſcheinen muß. Man meint, als die Welt geſchaffen ſei mit Bäumen, Flüſſen, Meeren, Gebirgen, Thieren und Menſchen

endlich, da hätte an dem Flecke der Erde, wo Rom ſteht, eine Stadt aus dem Boden wachſen müſſen, aufſproſſend ohne menſchliches Zuthun. Bei anderen Städten könnte man denken, hier war einſt eine wüſte, öde Fläche, ein Wald, ein Sumpf, eine ſtille, weitgedehnte Wieſe; dann kamen Menſchen und errichteten Hütten, aus denen Häuſer wurden, eins klebte ſich an's andere, und es ward endlich eine ungeheure Menge mit Kirchen und Paläſten dazwiſchen, aber Alles zerſtörbar wieder, und nach Jahrhunderten könnten da friſche Bäume ſtehen, zwiſchen denen nur ſcheues Wild durchſchlüpfte; bei Rom aber ſind ſolche Gedanken faſt eine Unmöglichkeit. Man glaubt nicht, es ſei hier jemals ſumpfiger Grund geweſen, in deſſen ſeichtem Gewäſſer Romulus und Remus als Kinder ausgeſetzt wurden, oder es könne der roheſten Gewalt gelingen, die ſieben Hügel von Gebäuden zu befreien. Bei Berlin, Wien, Paris könnte ich mir einen Sturm denken, der wie ein Raſirmeſſer Alles vom Boden abmähte und todt zur Seite würfe; in Rom aber ſcheint es, als müßten die Steine ſich ſelbſt wieder zu Paläſten zuſammenfügen, wenn ſie eine Erſchütterung auseinander riſſe, als ſei es gegen die Geſetze des Daſeins, daß die Höhe des Capitols ohne Paläſte, Tempel und Thürme ſei.

Es iſt ein Uebelſtand, daß man ſich, um dergleichen Gedanken auszudrücken, feſter Bilder mit begrenztem Inhalte bedienen muß. Praktiſch genommen ſind es werthloſe Gedanken, die hier eben vorgebracht wurden, denn Rom kann einmal ſo gut wie Babylon und Perſepolis mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden. Und dennoch liegt in dieſen Phantaſien ein Inhalt höherer Art, und die Nothwendigkeit iſt

vorhanden, ſie zu ſagen. Das Gefühl des Ewigen, Unvergänglichen ſollte ausgedrückt werden, das uns in Rom beſchleicht; das Gefühl, als ſei die Erde ein großes Reich und hier ſein Mittelpunkt; die Liebe zu dieſer Stadt aller Städte. Ich bin kein Katholik und ſpüre nichts von romantiſcher Verehrung von Papſt und Kirche in mir, aber leugnen kann ich das allmächtige Heimathsgefühl nicht, das mich in Rom ergriffen hat und die Sehnſucht dahin zurück, die ich nie verlieren werde. Die Idee, daß der junge Michelangelo, voll vom Geräuſche des fanatiſch bewegten Florenz, in dieſes Rom vom Schickſal geleitet wird und zum erſten Male den Boden betritt, wo das verworfenſte Treiben dennoch von der ſtillen Größe der Vergangenheit überragt wurde, hat etwas Fruchtbares, Gedankenerweckendes in ſich. Es war der erſte Schritt ſeines wirklichen Lebens, den er that. Vorher ließ er ſich hin- und herleiten von Menſchen und von den eigenen unklaren Abſichten, jetzt auf ſich ſelber angewieſen, nimmt er einen neuen Anlauf für ſeine Zukunft, und das, was er hervorbringt, eröffnet die Reihe ſeiner Meiſterwerke.

2.

Welcher Art die ſchönen Sachen geweſen ſind, von denen er gegen den Cardinal äußerte, daß ſie in Rom vorhanden wären, läßt ſich heute kaum beſtimmen. Die Ausbeute des reichen Bodens hatte begonnen und viel war gefunden worden, allein die Entdeckung der meiſten Antiken, welche heute als die Prachtſtücke der Sammlungen bekannt ſind, fällt in ſpätere Zeiten; andererſeits iſt von dem, was ſich im fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert in Rom angehäuft

hatte, in der folgenden Zeit viel nach allen Seiten hin entführt worden. Der heutige Zuſtand giebt keinen Maßſtab für den damaligen, es war ein anderes Rom, in das Michelangelo eintrat. Die vorhandenen Kunſtwerke waren nicht wie jetzt in Muſeen kalt nebeneinander gereiht, ſondern vertheilt durch die ganze Stadt, zum Schmuck der Gebäude und zur Freude der Menſchen allüberall an günſtigen, freien Plätzen aufgeſtellt. Dieſe Gebäude waren in einem Style aufgeführt, von dem nur geringe Reſte übrig geblieben ſind. Als Michelangelo den Felſen des Capitols beſtieg, ahnte er nicht, daß er ihn einſt mit Paläſten beſetzen würde, die ſeine ganze Form veränderten. Als er daoben auf den nackten Trümmern des alten Jupitertempels ſitzend die Augen umherſchweifen ließ, ahnte er nicht, daß man von da einſt die Peterskuppel, die er erdachte, und die unzähligen kleineren Kuppeln, die alle nach ihrem Muſter gebaut ſind, mit den Blicken überfliegen würde. Heute denkt man, Rom ſei nicht möglich, ohne dieſe Ausſicht. Nichts von alledem war vorhanden. Damals ſtand noch die alte Baſilike von Sanct Peter; der prachtvolle, geräumige Platz des Bernini mit den ſauſenden Springbrunnen und den gewaltigen Säulengängen, die ihn in ihre Arme nehmen, war mit einem wüſten Wirrwarr kleiner Häuſer bedeckt. Ein Platz lag in ihrer Mitte, auf dem Turniere und Ringelrennen abgehalten wurden. Der langgeſtreckte vaticaniſche Palaſt war kaum viertel ſo groß als heute und feſtungsartig abgeſchloſſen. Selbſt die Engelsburg bot einen anderen Anblick. Sie war durch Feſtungswerke mit der Brücke, die unter ihr über die Tiber führt, enger verbunden und bot ſichtbarer als heute das Bild eines Caſtells dar, deſſen In-

haber dadurch, daß er die beiden Hälften Roms, die päpſtliche neue Stadt nördlich vom Fluſſe und das alte große Rom ſüdlich von der Tiber, je nach ſeinem Willen völlig von einander trennen konnte, Herr der Stadt war.[8]

Das Caſtell von Santangelo bildete die Citadelle von Rom, aber doch nur eine einzige all der geringeren Feſtungen, von denen es, wie Florenz in alten Tagen, immer noch erfüllt war. In Florenz hatte ein freierer, lichterer Styl längſt freie, ſchöne Paläſte geſchaffen, in Rom, wo der öffentliche Zuſtand der Dinge der Stärke vor der Schönheit noch den Vorrang laſſen mußte, ſah man erſt wenige von den ausgedehnten mit Fenſterreihen erfüllten Prachtfaçaden. Die Paläſte der Cardinäle und des übrigen hohen Adels, der Orſini, Colonna und Anderer zeigten ſich als ringsum abgeſchloſſene, finſtere Bauwerke, wohlgeeignet vertheidigt zu werden und mit allen Mitteln verſehen, plötzliche Ueberfälle abzuwehren. Der römiſche und florentiniſche Palaſtbau iſt ein Product der Zeiten und der Geſchichte. Die Façade lag nach innen, der Hof war der eigentliche Mittelpunkt des Gebäudes, ein ringsum eingeſchloſſener Raum, wo zu allen Tageszeiten ſchattige Kühle waltete, wo ſich der Brunen befand und die Statuen im günſtigſten Lichte ſtanden. Die nach außen rauhen und düſteren Maſſen der Paläſte öffneten ſich um den Hof in leichten, offenen Säulengängen. Hier war man ſicher und hatte dennoch den freien Himmel über ſich. Die Loggien des Vaticans, die Rafael ausmalte, ſind die offenen Bogengänge, welche den Hof des päpſtlichen Palaſtes umgeben.

Um dieſe Burgen der weltlichen und geiſtlichen Fürſten lagen die Wohnungen ihrer Dienſtleute und derer überhaupt,

die ſich zu dem Herrn hielten, der in ihrer Mitte thronte. Die engen Straßen zwiſchen dieſen Häuſern wurden Nachts mit Ketten geſperrt. So hatte jeder Mächtige ſeine Stadt in der Stadt für ſich, ſeinen Hof, ſeine Kirche, ſeine Unterthanen, Edelleute, Soldaten, Künſtler und Gelehrten, und zwiſchen dieſen Höfen all und dem päpſtlichen eine ewige Fluth von Intriguen mit verſteckter oder auch offen ausbrechender Feindſchaft. Damals war noch mehr als die Hälfte von Europa geiſtliches Eigenthum, lieferte nach Rom ſeine Abgaben und empfing von dort Befehle. Heute iſt die Stadt eine Wüſte gegen jene Zeiten. Die Paläſte ſtehen leer, die Cardinäle, Leute, die nur in Ausnahmefällen Macht und Anſehen beſitzen, fahren in ſchwerfälligen Caroſſen durch die Straßen, alte, oft gebrechliche Herren, deren Namen kaum in der Stadt ſelber bekannt ſind; damals ſprengten ſie in vollen Waffen mit ihren Leuten zum Vatican, an ihren Kirchen vorüber, wo ſie zur Zeit der Papſtwahl öffentlich die ſilbernen und goldenen Weihgefäße verauctioniren ließen, weil ſie Geld brauchten, um ihre Freunde und Feinde zu beſtechen. Es waren Männer aus den erſten Fürſtenfamilien, jung, ſtreitbar und mit glühenden Leidenſchaften. Ungeheure Summen hatte der Cardinal Aſcanio, Ludovico Sforza's Bruder, darangeſetzt, um nach Innocenz' Tode ſeine Wahl zum Papſte durchzuſetzen, ebenſo der Cardinal Vincola, der wie Aſcanio ſeine eigene Armee in's Feld ſtellen konnte, ſo mächtig waren beide, dennoch beſiegte ſie diesmal Alexander Borgia, der am meiſten vermocht hatte und zu der Zeit, wo Michelangelo ankam, Rom beherrſchte. Er war der erſte Papſt, der öffentlich von ſeinen Kindern ſprach; früher war immer nur von

Neffen und Nichten der Päpste die Rede gewesen. Lucretia Borgia war seine Tochter. Ihrem ersten Manne wurde sie wieder abgekauft, von ihrem zweiten geschieden, ihr dritter vor dem Vatican selber niedergestoßen, und als er sich dennoch zu erholen drohte, von Cesare Borgia, Lucretia's Bruder, der diesen Ueberfall eingerichtet hatte, auf seinem Krankenlager erdrosselt.

Dieser Cesare Borgia, der Lieblingssohn Alexanders, war damals fünfundzwanzig Jahre alt, schön von Gestalt und riesenmäßig stark. Auf einem mit Schranken umgebenen Platze vor dem Vatican tödtete er sechs wilde Stiere, gegen die er zu Pferde kämpfte. Dem ersten schlug er auf einen Hieb den Kopf herunter. Ganz Rom staunte. Nicht geringer aber als seine Kraft war seine Wildheit. Messer Pierotto, den Liebling seines Vaters, erstach er unter dessen eigenem Mantel, wohin er sich geflüchtet hatte, daß dem Papste das Blut in's Gesicht spritzte. Alle Morgen fand man in den Straßen vier bis fünf Leichen, darunter Bischöfe und hohe Prälaten. Rom war in Schrecken vor Cesare.

Zu jener Zeit muß er den Herzog von Gandia, seinen Bruder, ermordet haben. Er ließ ihn erdolchen und in die Tiber werfen. Dann theilte er dem Papste selber mit, daß die That von ihm ausgegangen sei. Alexander, außer sich vor Wuth und Schmerz, erscheint voller Verzweiflung im Collegium der Cardinäle, heult um seinen Sohn, wirft sich alle seine Verbrechen vor, die er bis dahin begangen hat, und gelobt Besserung. Das hielt vor einige Tage, da war es vorüber und die Aussöhnung mit Cesare ließ nicht lange auf sich warten. Diese furchtbare Familie war zu sehr auf-

einander angewieſen, um in ſich ſelbſt lange uneins bleiben zu können. Falſch, ſchamlos, lügneriſch, ohne Treu und Glauben, von unerſättlicher Habgier und ruchloſem Ehrgeize, grauſam bis zur Barbarei, ſo zählt Guicciardini des Papſtes Laſter auf. Ein ſolcher Charakter ſcheint unmöglich in unſeren Tagen, er fände keinen Raum, um ſeine Geierflügel völlig auszuſpannen, und keine Beute mehr, auf die er ſtoßen könnte. So völlig aber paſſen die Borgia in ihre Zeit hinein, daß ſie nur dann daraus hervorſtehen, wenn wir ihre Eigenſchaften aus dem Rahmen deſſen, was ſie umgab, herausgenommen, für ſich betrachten. Vertiefen wir uns in die Thaten, die von Anderen um ſie her ausgingen, ſo erſcheinen ihre Verbrechen beinahe ausgeglichen, und wir gewinnen ſogar die Freiheit, ihre guten Seiten zu würdigen, das heißt die Kraft, durch die ſie die Anderen überboten, die vielleicht nur ihrer Schwäche wegen weniger gebrandmarkt daſtehen.

Der Papſt iſt ſiebzig Jahre alt, berichtete der venetianiſche Geſandte aus jener Zeit, alle Tage ſcheint er jünger zu werden; keine Sorge behält er über Nacht im Herzen, er iſt heiter von Natur und was er thut, ſchlägt ihm zum Vortheil aus. Alexander hatte einen Rieſenkörper, einen durchdringenden Blick für den Sachverhalt der Dinge und für die rechten Mittel, die zum Zwecke führten; auf wunderbare Weiſe wußte er den Leuten die Ueberzeugung zu verleihen, er meine es redlich mit ihnen. Ebenſo geſchickt war Ceſare, Lucretia aber beſaß ſoviel Schönheit und ſolche Gaben des Geiſtes, daß ſich ſelbſt heute noch Verehrer gefunden haben, die an ihre Verbrechen nicht glauben wollen. Sie berufen ſich auf ihre Briefe, ihren Verkehr mit den erſten Männern Italiens, ihre

ſpätere Laufbahn, wie ſie als Herzogin von Ferrara lange Jahre die beſte Gattin und Mutter geweſen ſei.' So ſehr überſtrahlen die Gaben des Geiſtes die dunkelſten Handlungen, deren wir uns ſchuldig machen. Doch will es mir nicht ſcheinen, als ob die Verbrechen dieſer Familie jemals zu übertünchen wären.

3.

Das waren die Menſchen, die im Vatican wohnten, als Michelangelo nach Rom kam. Von Künſtlern, die er dort antraf, ſind die bedeutendſten zwei Florentiner, Antonio Pollajuolo, der noch unter Ghiberti an den goldenen Thüren mitgearbeitet hatte, und ſein jüngerer Bruder Piero, beide völlig eingebürgert, wohlhabend und Willens, ihre Tage in Rom zu beſchließen. Piero muß um die Zeit geſtorben ſein, als Michelangelo ankam; Antonio jedoch, der bedeutendere, lebte noch bis 1498. Er begann als Goldſchmied, ward berühmt ſeiner Zeichnungen wegen, nach denen viele Künſtler arbeiteten, bekam ſelber Luſt zu malen, modellirte, bildhauerte und goß in Erz. Nach Papſt Sixtus' Tode wurde er vom Cardinal Vincula nach Rom berufen, um ein Grabmonument für ihn auszuführen. Dies geſchah 1484. Nach Vollendung der Arbeit, eines höchſt geſchmackvollen Werkes in Bronze, das den Papſt lang ausgeſtreckt auf einem Unterbaue darſtellt, der mit korinthiſchem Blätterſchmuck meiſterhaft umkleidet iſt, übertrug man ihm die gleiche Arbeit für Innocenz den Achten, der mit Lorenzo dei Medici in einem Jahre verſchied, und den er in ſitzender Geſtalt arbeitete. Außerdem ſind viele Werke ſeiner Hand in den römiſchen

kleineren Kirchen zu finden; jene beiden Monumente wurden in der Baſilika von Sanct Peter errichtet.

Pollajuolo's Stärke war die Strenge der Zeichnung, ſeine Farbe iſt kalt und undurchſichtig. In den Figuren aber liegt ein Zug zum Großen und Einfachen, das ſonſt den florentiner Meiſtern weniger eigen war, als denen der umbriſchen Malerſchule. In San Miniato bei Florenz befand ſich ein zehn Ellen hoher heiliger Chriſtoph von ſeiner Hand, den Michelangelo zu wiederholten Malen copirt haben ſoll. Es iſt daher wohl anzunehmen, daß er ſich jetzt in Rom an Pollajuolo perſönlich anſchloß. Dies vielleicht um ſo mehr, als er mit Cronaca, deſſen Schüler und nahem Verwandten, in Florenz bekannt war.

Indeſſen, wie dem auch ſei, die Brüder Pollajuoli waren nicht die Männer, ihn künſtleriſch auf eine höhere Stufe zu heben. Dagegen lernt er in Rom jetzt die Arbeiten zweier Meiſter kennen, deren Art und Weiſe weit abliegt von der Auffaſſung der florentiniſchen Kunſt und deren Werke nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben konnten, Mantegna und Melozzo da Forli.

Mantegna gehört zu den Allererſten. Eine Tiefe der Empfindung liegt in ſeinen Bildern, ein Adel in ſeinen Linien, daß man ſogleich fühlt, er ſei kein Mann, der übertroffen oder nachgeahmt werden könne, wohl aber eine Natur, deren belebender Einfluß Jeder empfinden mußte, der von ihr berührt zu werden fähig war. Mantegna lebte in Mantua, wo die Gonzaga ſeine Gönner waren. Er kam während der achtziger Jahre nach Rom. Die Capelle, die er für den Papſt ausmalte, iſt heute nicht mehr vorhanden, aber man

darf annehmen, daß dieſe Arbeit, zu der er eine Reihe von Jahren brauchte, nicht geringer geweſen ſei als ſeine übrigen. Während in Florenz die Einwirkung der Antike auf die Kunſtanſchauung nicht von erſichtlicher Stärke war, ſondern die freie Bewegung des Lebendigen, Natürlichen die Quelle blieb, aus der man ſchöpfte, geſtattete Mantegna dem Styl der antiken Meiſter auffallenden Einfluß, ſetzte ihrer Kraft aber eine ſo entſchiedene Eigenthümlichkeit entgegen, daß auch hier von Nachahmung keine Rede ſein kann. Seine Farbengebung iſt einfach, beinahe kalt, und ordnet ſich durchaus der Zeichnung unter, dieſe Zeichnung aber läßt die Geſtalten ſo durchdringend zur Erſcheinung kommen, daß ſie faſt eine typiſche Gewalt empfangen. Man meint, es ſei nicht möglich, eine Scene anders aufzufaſſen als er gethan. Wenn man vor dem vom Kreuze genommenen Chriſtus ſteht, den wir von ſeiner Hand in Berlin beſitzen, ſo ſcheint das Gefühl des grauſamſten Todes, der dennoch eine lächelnde himmliſche Ruhe zurückließ, erſchöpft zu ſein durch die Kunſt des Meiſters und kein Gedanke bleibt übrig an andere Künſtler, denen es beſſer hätte gelingen können und die noch tiefer in unſere Seele drängen. Mantegna iſt befangen in einer gewiſſen Steifheit, die erſt Lionardo und Michelangelo überwanden, von denen beiden dann Rafael die glücklich errungene Freiheit empfing. Das aber verhindert nicht, Mantegna mit jenen dreien in eine Reihe zu ſtellen. Und ſo wurde auch von Anfang an in Italien geurtheilt.[10]

Melozzo da Forli reicht nicht an Mantegna heran in dem, was er leiſtete, in dem aber, was er leiſten wollte, übertrifft er vielleicht alle Künſtler vor Michelangelo. Es ſind nur

wenige von ſeinen Werken übrig geblieben, und von den größten nur geringe Bruchſtücke. Forli ſein Geburtsort liegt in der Romagna, nicht weit von Urbino, wo Giovanni Santi, Rafael's Vater, lebte. Dieſer, ein genauer Freund Melozzo's, zeigt dieſelben ſtrengen Formen in ſeinen Bildern, denſelben erdigen Ton, der mehr auf Mantegna als auf die florentiner Schule hinweiſt. Die Romagna, durch das Gebirge von Toscana getrennt, empfing aus dem Norden größere Anregung als von dem Nachbarlande. Forli gehörte dem Grafen Girolämo Riario, dem Neffen des Papſtes Sixtus. Durch ihn wurde Melozzo nach Rom gebracht. Die Ernennung zum Maler des Papſtes folgte, endlich die Erhebung in den Ritterſtand." Dazu ein reiches Gehalt und großartige Aufträge. Es befindet ſich ein Bild von ihm im Vatican, das den Papſt, umgeben von ſeinen Neffen, darſtellt. Es ſind dieſelben, die mit den Pazzi Lorenzo dei Medici ermorden wollten; gerade in jenen Zeiten malte ſie Melozzo. Unter ihnen auch der Cardinal Vincula, jung und unbärtig. Der Papſt ſelber im Profil, ein ſcharfes, volles Geſicht, der Mann, der den Italienern Reſpect einflößte, weil er ſeine Familie ſo energiſch in die Höhe brachte. Das Hauptwerk Melozzo's, eine Himmelfahrt Chriſti, die ehedem die Altarwand der Kirche San Apoſtoli einnahm, iſt heute zerſtört, und nur einzelne Stücke, die in der Sacriſtei von Sanct Peter und im Lateran aufbewahrt werden, gewähren eine Idee der grandioſen Zuſammenſtellung coloſſaler Figuren, aus denen das Gemälde beſtand. Dieſen Geſtalten wüßte ich, was die Kühnheit der Compoſition anlangt, nichts Gleichzeitiges an die Seite zu ſtellen. Denn eine Phantaſie, welcher menſch-

liche Körper in ſo kühnen Verkürzungen vorſchwebten, und eine Hand, wie ſie der Künſtler beſaß, der ſo frei und feſt hinzeichnete, was er im Geiſte erblickte, finde ich bis dahin bei keinem Maler vereinigt. Dennoch nimmt Melozzo kaum einen Platz in der Kunſtgeſchichte ein, weil zu geringe Ueberbleibſel ſeiner Thätigkeit vorhanden ſind; Vaſari erwähnt ihn erſt in der zweiten Auflage ſeines Werkes, und auch da beinahe nur, um zu ſagen, daß er nichts von ihm wiſſe. Wie mir nach den vorhandenen Reſten der Mann vor Augen ſteht, iſt er als Künſtler und Charakter gleich groß und verdient die Vergeſſenheit nicht, in die ſein Name hinabſank. Man begreift, daß dieſer wilde Papſt mit ſeinen ebenſo tollen Neffen (oder Söhnen, wie man will,) vor dem Genie Melozzo's Reſpect hatten und ihn nicht mit Geld allein abfanden, wie Pollajuolo etwa, der bei ſeinem Tode jeder ſeiner Töchter fünftauſend Ducaten hinterlaſſen konnte. Wie gering erſcheint Pollajuolo mit all ſeiner umfaſſenden Thätigkeit neben Melozzo, deſſen Chriſtus und Apoſtel emporfliegen als durchbrächen ſie das Kirchendach! Es iſt noch eine Anzahl Fragmente von den Engeln erhalten, die wahrſcheinlich in vollem Chor den anlangenden Sohn Gottes in den Gewölken empfingen. Sie ſpielen auf verſchiedenen Inſtrumenten und ſingen dazu; auch ſie beugen ſich in ſchönen Verkürzungen nieder, lauter edle, ſchöne Mädchengeſtalten. Zwei erſchienen mir beſonders reizend. Die eine mit beiden Armen ein Tamburin emporhaltend, das ſie ſchlägt, und mit dem Körper weit zurückgebogen; ein lila Gewand über grünem Unterkleide, umfliegt ſie in freien, großen Falten; nichts iſt gemein natürlich daran und doch keine Spur leerer, conventioneller Großartigkeit.

Die Andere ſitzt auf dem Gewölk und ſchaut vorgeneigt in die Tiefe nieder, während ſie auf einer Laute ſpielt. Sie hat braune, ſtumpf abgerundete Eulenflügel, ganz wie nach der Natur gemalt. Melozzo war ſchon zwei Jahre todt als Michelangelo nach Rom kam. Die Neffen des ehemaligen Papſtes lagen mit Alexander Borgia und ſeinen Söhnen im Kriege. Der Cardinal Vincula ſaß in Oſtia, ſeiner Reſidenz. Damals kann Michelangelo deshalb noch nicht mit ihm bekannt geworden ſein, der ſpäter ſein berühmter großer Freund und Beſchützer ward.

Sollte aufgezählt werden, was er außer den Werken Mantegna's und Melozzo's allein an Arbeiten florentiniſcher Künſtler in Rom fand, ſo würde das einen langen Katalog füllen. Sie hatten faſt ſämmtlich hier gearbeitet von Giotto bis auf Ghirlandajo herab, und die Kirchen waren voll von Denkmalen ihrer Thätigkeit; perſönlich anweſend aber war gerade Keiner. Doch ſind wir nicht ſo genau unterrichtet, um die, welche in Rom zu jenen Zeiten arbeiteten, alle zu kennen. Wir haben auf dem Berliner Muſeum eine überlebensgroße Portraitbüſte Alexander des Sechſten, welche damals entſtanden ſein muß. Das Werk iſt in jeder Beziehung des größten Meiſters würdig, ja von ſolcher Vortrefflichkeit, daß es für Pollajuolo zu gut erſcheint. Aus Mangel an Nachrichten aber bleibt dieſer dennoch der einzige bedeutende Künſtler, von dem wir annehmen dürfen, daß er mit Michelangelo zuſammentraf.

4.

Der Cardinal di San Giorgio, von dem Michelangelo so gut aufgenommen worden war, gab sich in der Folge trotzdem nicht als den Mann zu erkennen, von dem etwas zu erwarten gewesen wäre. Er ließ zur Zeit seiner Ankunft in Rom in der Nähe des Campo del Fiore einen ungeheuren Palast bauen, an dem er ihn leicht hätte beschäftigen können. Es scheint das der „neue Bau" zu sein, von dem im Briefe an Lorenzo dei Medici die Rede ist. Auch schien der Cardinal anfangs Michelangelo dabei benutzen zu wollen, wie gleichfalls aus dem Briefe hervorgeht, gab ihm in der Folge aber trotzdem keine Aufträge, und zog sich auch aus der Affaire mit Messer Baldassare auf wenig fürstliche Weise heraus. Er nöthigte den Kaufmann, das Geld wieder herauszugeben und die Statue zurückzunehmen. Michelangelo hatte erwartet, der Cardinal würde den Baldassare zwingen, ihm den unterschlagenen Rest zu zahlen. Nun war er vielleicht froh, seine dreißig Ducaten behalten zu dürfen.[12] Auch von der lebensgroßen Figur, zu der er gleich in den ersten Tagen den Marmor kaufte und die offenbar vom Cardinal bestellt worden war, wird nichts weiter gesagt. Es muß zwischen ihnen beiden irgend etwas vorgefallen sein, was dem Verhältniß einen Stoß gab. Denn Condivi, der nach Michelangelo's eigenen Worten schrieb, spricht sich hart über das Benehmen des Cardinals aus, ohne jedoch nähere Angaben zu machen.

Nur in sehr mittelbarer Weise machte sich Michelangelo im Hause San Giorgio's geltend. Vasari erzählt, derselbe

habe einen Barbier gehabt, der ſich auf's Malen gelegt, aber vom Zeichnen nichts verſtanden hätte. Dieſem habe Michelangelo den Carton zu einem heiligen Franciscus, wie er in der Verzückung die Wundmale empfängt, angefertigt. Auch Varchi lobt das Bild in ſeiner Leichenrede auf Michelangelo. Da jedoch Condivi darüber ſchweigt, und von Varchi nicht bekannt iſt, ob er es in Rom ſelbſt geſehen oder nur in Vaſari's Buche darüber geleſen habe (Vaſari nennt die Arbeit ſchon in der erſten Ausgabe), ſo bleibt die Sache ungewiß. Dies umſomehr, als heute in San Piero in Montorio, wo das Gemälde ſich in der erſten Capelle linker Hand befunden haben ſoll, nichts auf Michelangelo zu Beziehendes vorhanden iſt.

Dagegen möchte ich in dieſe erſten römiſchen Zeiten eine Arbeit ſetzen, von der freilich Niemand etwas erzählt, die aber unzweifelhaft von Michelangelo geſchaffen worden iſt und ſich allen Merkmalen nach am beſten hier einreiht: die Madonna im Beſitz des Mr. Labouchère, eines Engländers, zuerſt allgemeiner bekannt geworden durch die Mancheſter-Ausſtellung.

Es iſt ein Temperabild und unvollendet. Die Compoſition zerfällt in drei Theile, in der Mitte die Madonna, rechts und links von ihr je zwei jugendliche Geſtalten dicht neben einander, Engel, wenn man will. Die zur Linken ſind nur in Umriſſen da, die auf der anderen Seite aber vollendet und von ſo rührender Schönheit, daß ſie zu dem Beſten gehören, das Michelangelo hervorgebracht hat. Sie ſtehen dicht neben einander, zwei Knaben zwiſchen vierzehn und fünfzehn Jahren etwa, der vorn ſtehende im

Profil ſichtbar — die ganze Geſtalt herab —, der hinter ihm en face; dieſer hat ſeinem Genoſſen beide Hände auf die Schulter gelegt und blickt mit ihm zugleich auf ein Pergamentblatt, das derſelbe mit beiden Händen vor ſich hält, als läſe er darin, auch hat er den Kopf etwas vorgeneigt und die Augen darauf niedergeheftet. Ein Notenblatt vielleicht, von dem beide ſingen; die halbgeöffneten Lippen könnten es andeuten. Die nackten Arme, die Hände, die das Blatt halten, von jugendlicher Magerkeit beide, aber mit einer Naturbeobachtung gemalt, die zu loben oder zu beſchreiben unmöglich iſt, reichten allein hin, um dieſer Geſtalt den höchſten Werth zu geben. Dazu aber der Kopf, die köſtlich ſchlanke Figur, das leichte Gewand in anliegenden, vielfach geknickten Falten bis über die Knie herab, dann das Knie und das Bein und der Fuß: — es giebt eine Darſtellung der Natur die etwas faſt zu Ergreifendes hat, — man fühlt tief im Herzen eine Liebe zu dieſem Kinde und möchte die Hand in's Feuer legen, daß es rein und unſchuldig ſei. Das Gewand des anderen iſt dunkel, es liegt ein Schatten über den Augen, und im Auge ſelbſt ein ganz anderer Charakter, doch nicht weniger liebenswürdig. Auch das Haar anders, die Locken dichter, dunkler und in Häkchen ausfahrend, während die des erſten ſanfter und voller, hinter das Ohr zurückgeſtrichen, auf dem Nacken liegen.

Die Jungfrau ſehen wir ganz von vorn; ein heller Mantel iſt auf der linken Schulter mit den Zipfeln zu einem ſtarken Knoten zuſammengebunden, verhüllt den rechten Arm beinahe und iſt unten weitfaltig um und über die Knie geſchlagen. Auf dem dunklen Haar liegt ein weißer Schleier, doch ſo,

daß es ringsum ſichtbar bleibt. Ueber ihren Schooß hin greift das Jeſuskind nach dem Buche, das die Mutter in der Linken haltend ihm entzieht, wobei die Rechte, unter dem Mantel vorkommend, ihr behülflich wird. Es iſt, als hätte auch ſie ſelbſt im Chor mitgeſungen und eben das Blatt umwenden wollen, als das Kind ihr in's Buch griff, das ſie leiſe nach links emporhält. Johannes ſteht rechts neben dem Jeſuskinde mehr im Hintergrunde; ein Thierfell iſt um das kleine Körperchen geſchlagen, doch faſt ohne es irgendwo zu verhüllen. Das Licht kommt von der Linken, dadurch fällt der Schatten, den die Geſtalt der heiligen Jungfrau wirft, ein weniges über ihn.

Die beiden nur mit wenigen Linien angedeuteten Geſtalten auf der anderen Seite neben der Madonna waren vielleicht Mädchen, im Gegenſatze zu den Knaben dort. Von der Farbe kann ich nichts ſagen, da ich nur eine Photographie vor Augen hatte.

Michelangelo hat viel unvollendete Werke hinterlaſſen. Seine heftige, oft abſpringende Natur war Schuld daran. Hier vielleicht mögen beſondere Umſtände mitgewirkt haben, die ſeinem Gedächtniſſe jedoch wie das Bild ſelbſt und die ganze ſo entfernt liegende Zeit nicht mehr zurückkehrten. Wüßte man, woher das Bild ſtammt, ſo ließe ſich möglicherweiſe dadurch mehr Licht gewinnen.[13]

Michelangelo's erſte notoriſche Arbeit, die er in Rom ausgeführt hat, iſt ſeine Statue des trunkenen Bacchus. Jacopo Galli, den Condivi einen Gentiluomo Romano e di bello ingegno nennt, ein gebildeter vornehmer Mann alſo, gab ihm den Auftrag zu dieſem Werke, das heute noch in unverſehrtem Zuſtande erhalten iſt, eine lebensgroße Geſtalt,

von der Michelangelo's Zeitgenoſſen mit Bewunderung reden, während Neuere in dieſe unbedingte Anerkennung nicht einſtimmen wollen.

Es iſt kein göttlicher, idealer Rauſch, von dem wir den Gott durchſtrömt erblicken, kein heiliges Feuer der Trunkenheit, von deſſen Gluthen umhaucht uns die alten Dichter den die Welt durchziehenden Dionyſos ſehen laſſen, ſondern das Taumeln eines weinerfüllten Menſchen, der mit lächelndem Munde und matten Gliedern ſich aufrecht zu erhalten ſtrebt. Dennoch aber kein alter dicker Bauch, nichts Aufgeſchwemmtes, ſondern ein jugendlich ſchöngebildeter Körper. Mit der Antike verglichen, ein beinahe widerliches Abbild irdiſcher Schwäche, mit der Natur zuſammengehalten, trotzdem das ideale Bild der von Wein erzeugten, zu den Wolken tragenden Fröhlichkeit.

Hören wir Condivi. In jeder Hinſicht, ſchreibt er, iſt dieſer Bacchus der Geſtalt und dem Ausdrucke nach, den Worten der antiken Autoren entſprechend hingeſtellt. Das Antlitz voll heiterer Seligkeit, der Blick üppig und verlangend, wie bei denen der Fall zu ſein pflegt, die den Wein lieben, hält er in der Rechten eine Schale, als wollte er trinken, und ſieht ſie an, als ſchlürfte er in Gedanken den Wein ſchon, deſſen Schöpfer er iſt. Deshalb trägt ſeine Stirn auch einen Kranz von Weinlaub. Ueber dem linken Arm hängt ein Tigerfell, weil ihm der Tiger, der den Wein liebt, heilig war. Mit der Hand hat er eine Traube gefaßt, von der ein kleiner hinter ihm ſtehender Satyr gewandt und liſtig die Beeren abnaſcht. Der Satyr iſt wie ein ſiebenjähriges Kind, der Gott ſelber wie ein achtzehnjähriger Jüngling.

Daß Condivi ſich nur auf die antiken Schriftſteller und nicht auch auf die antiken Sculpturen beruft, iſt ein Zeichen der Unbefangenheit, mit der man ſelbſt in ſeinen Zeiten noch dem Alterthum frei gegenüberſtand. Man benutzte, was es darbot, ſich aber durch es beſtimmen zu laſſen, fiel Niemand ein. Scenen aus der griechiſchen Götterwelt wurden ebenſo in die neueſte Geſchichte verlegt, wie dies mit den bibliſchen Erzählungen geſchah. Mars iſt ein nackter Florentiner, Venus eine nackte jugendliche Florentinerin, Cupido ein Kind ohne Kleider. Den Künſtler kam es nicht in den Sinn, die Natur, die er vor ſich ſah, etwa auf antike Muſter hin verbeſſern zu wollen, zu „idealiſiren", wie heute der Handwerksausdruck lautet. Es wäre eine Unnatur geweſen, hätte Michelangelo einen trunkenen jungen Bacchus anders darſtellen wollen. Es iſt ein vom Wein berauſchter, nackter Jüngling. Er iſt auf's Feinſte ausgearbeitet. Seine Glieder ſind rein und tadellos. Immerhin mag man ſagen, die Natur des alten Donatello habe hier im jungen Michelangelo gewaltet. Aber wenn das Antlitz der Statuen etwas gemein Natürliches an ſich hat, ſo findet das darin ſeinen Grund, daß er einen ſilenenhaften Familienzug milde aber erkenntlich hineinlegen wollte."

Gedenken wir aber noch einmal des ſchwärmenden Gottes der Griechen, deſſen leuchtende Schönheit die empörten Schiffer bändigt und der die Thränen der verlaſſenen Ariadne trocknet. Durchdrungen von derartigen Anſchauungen und befangen außerdem in der Erinnerung an die Werke der griechiſchen Bildhauer, von denen zu Michelangelo's Zeiten nichts bekannt war, müſſen wir heute uns künſtlich erſt auf ſeinen Standpunkt

verſetzen, um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Michelangelo's Statue iſt in der Gallerie der Ufficien in mattem, ringsum gleichmäßigem Seitenlichte aufgeſtellt. Shelley, der große engliſche Dichter, nennt ſie in einem ſeiner Briefe ein empörendes Mißverſtändniß des Geiſtes und der Idee des Bacchus. Betrunken, brutal, albern, ſei ſie ein Bild der abſcheulichſten Völlerei. Die untere Hälfte ſteif, die Art, wie die Schultern an Hals und Bruſt anſetzten, unharmoniſch, kurz, die zuſammenhangsloſe Phantaſie eines Katholiken, der einen Bacchus göttlich habe darſtellen wollen.

So ungerecht macht die Unwiſſenheit. Shelley kannte keine einzige der Bedingungen, unter denen dieſes Werk entſtanden iſt. Dennoch recapitulirt er ſich ſelber. „Die Arbeit aber an ſich betrachtet, hat Verdienſte, bemerkt er weiter. Die Arme ſind von vollendeter männlicher Schönheit, der Körper iſt energiſch modellirt, und alle Linien fließen kühn und wahrhaftig empfunden eine in die andere. Als Kunſtwerk fehlt ihm nur die Einheit, als Bacchus Alles.“ Dieſer Mangel an Einheit erſchien Shelley's Augen gewiß nur deshalb als ein Fehler, weil die Statue am falſchen Orte ſtand. Im Hofe des Palazzo Galli in Rom, wo ſie noch zu Condivi's Zeiten befindlich war, muß ſie von der kühl hinunterſtrömenden Helligkeit des freien Himmels ganz anders umleuchtet geweſen ſein.

Für denſelben Galli arbeitete Michelangelo einen Cupido, der gleichfalls in dem Palaſte der Familie zu ſehen war und heute verloren iſt.

5.

Steht der Bacchus in unvortheilhaftem Lichte, ſo iſt er doch wenigſtens ſichtbar. Michelangelo's Hauptwerk aber, diejenige Arbeit, durch die er plötzlich aus einem geachteten Künſtler zum berühmteſten Bildhauer Italiens ward, iſt heute ſo gut wie unſichtbar: die trauernde Maria mit dem todten Sohne im Schooße, la Pietà, wie die Italiener eine ſolche Gruppe nennen. Der Cardinal von San Dionigi, ein Franzoſe, beſtellte ſie bei ihm. Zuerſt in eine Seitencapelle der alten Baſilica von Sanct Peter poſtirt, erhielt ſie beim Umbau der Kirche einen anderen Platz, und ſteht jetzt wiederum in einer Seitencapelle des Sanct Peter, ſo hoch und in ſo verderbtem Lichte aber, daß es gerade unmöglich iſt, aus der Nähe oder aus der Ferne ihres Anblickes theilhaftig zu werden. Copien, welche verſchiedene Bildhauer für römiſche und florentiniſche Kirchen anfertigten, kommen nicht in Betracht. Es bleibt nichts übrig, als ſich an Abgüſſe zu halten.[14]

Das Material aber iſt ein weſentlicher Beſtandtheil einer Bildhauerarbeit. Holz, Marmor, Bronze bedingen jedes eine eigenthümliche Behandlung. Es kann eine Bronze-Arbeit nicht mechaniſch in Marmor copirt werden, ohne einen Theil ihres Inhaltes einzubüßen, noch weniger verträgt ein Marmorwerk die mechaniſche Nachbildung in Metall. Gyps aber iſt gar kein Material, ein negativer, todter Stoff, der ſtatt der weichen, durchſichtigen, faſt bewegten Oberfläche des Marmors, nur eine ſtarre, laſtende Ruhe giebt. Die ideale Aehnlichkeit mit der menſchlichen Haut, deren ſanfte, leicht wechſelnden Flächen und Linien der ſchöne Stein anzunehmen

befähigt ist, geht beim Gyps verloren, und dennoch ist er unentbehrlich, wie die Gelegenheit, bei der er ebenso arg geschmäht wird, am besten darlegt.

Was sich bei näherer Betrachtung der Pietà zuerst zeigt, ist die ungemeine Vollendung der Einzelnen, verbunden mit einer wunderbaren Harmonie des Ganzen. Von allen Seiten bietet die Gruppe edle Linien. Die Stellung der beiden Gestalten zu einander ist die hergebrachte, viele Maler haben vor Michelangelo Maria und Christus so dargestellt. Aber wie sehr übertrifft Michelangelo sie sämmtlich. Die Lage des auf den Knien der Frau ruhenden Körpers, die Falten ihres Gewandes, das ein quer über die Brust laufendes Band andrückt, die Neigung des Hauptes, das sich so trostlos und so erhaben zu dem Sohne herabneigt, oder das seinige, das todt, erschöpft und mit milden Zügen in ihrem Arme ruht: man fühlt, jeder Zug ist zum ersten Male geschaffen von Michelangelo, und das, worin er Andere nachahmte in dieser Gruppe, war nur ein allgemeines Eigenthum, das er benutzte, weil seine Anwendung hergebracht war. Nur Handwerker und Stümper reden von gestohlenen Ideen. Das geistige Eigenthum besteht nicht in dem, was sich einem Meister nehmen läßt, sondern in dem, was ihm Niemand rauben kann, und wenn er es selber gestatten wollte. Michelangelo wäre gar nicht im Stande gewesen, die Gedanken Anderer anzuwenden. Sie würden auf ihm gelastet haben, statt ihn zu fördern.[16]

Unser tiefstes Mitleid wird erweckt durch den Anblick Christi. Die beiden Beine mit matten Füßen daran, die über dem Knie der Mutter seitwärts herabbaumeln, der hän-

gende Arm, der eingeknickte, geſunkene Leib, das vom Halſe hinterrücks gefallene Haupt, die Windung des ganzen Mannes-körpers, der daliegt, als wäre er durch den Tod wieder zum Kinde geworden, das die Mutter in ihre Arme genommen hat, dabei im Antlitz eine wunderbare Vermiſchung des alt-hergebrachten byzantiniſchen Typus in länglichen Zügen mit getheiltem Barte und der edelſten Beſtandtheile des jüdiſchen Nationalausdruckes: — Keiner vor Michelangelo wäre darauf verfallen; je öfter man das Werk betrachtet, um ſo rührender wird ſeine Schönheit; überall die reinſte Natur, deren Inne-res und Aeußeres ineinander aufgehen. Was vor dieſer Ar-beit in Italien von Bildhauern geleiſtet worden iſt, tritt in Schatten und nimmt das Anſehen von Verſuchen an, denen es irgendwo fehlt, ſei es am Gedanken oder in der Aus-führung; hier deckt ſich Beides. Künſtler, Werk und Zeitum-ſtände greifen ineinander ein, und es entſtand etwas, das voll-kommen genannt zu werden verdient. Michelangelo zählte vierundzwanzig Jahre, als er ſeine Pietà beendete. Er war der erſte Meiſter in Italien, der erſte der Welt von nun an, ſagt Condivi; ja man ging ſo weit, zu behaupten, ſagt er weiter, daß Michelangelo die antiken Meiſter übertroffen habe.

Wie war es möglich, daß in einer Zeit, wo die Auf-löſung aller politiſchen, ſittlichen, äußerlich und innerlich reli-giöſen Zuſtände zu erwarten ſtand, in Rom, dem Mittelpunkte der Verderbniß, ein Werk, wie dieſe Madonna geſchaffen, tief empfunden in ihrer Schönheit, und von einem jener Cardi-näle mit theurem Golde bezahlt werden konnte?

Es wurden bei dem Werke Fragen damals aufgebracht, an die heute Niemand denken würde. Man fand die Maria

zu jung im Verhältniß zum Sohne. Uns ſtehen beide Geſtalten ſo fern in Betreff ihres irdiſch-äußerlichen Lebens, daß dergleichen heute kaum auffallen würde, den Italienern aber von damals war die Sache wichtig und es wurde darüber geſtritten. Condivi wandte ſich an Michelangelo ſelbſt, und dieſer gab ihm eine Erklärung, die wir in ſeinen eigenen Worten niedergeſchrieben finden. „Weißt du nicht, antwortete er mir, ſagt Condivi, daß keuſche Frauen ſich viel friſcher erhalten, als die, welche das nicht ſind? Um wieviel mehr aber eine Jungfrau, welcher ſich niemals die geringſte ſündhafte Begierde in die Seele verirrte! Aber noch mehr, wenn eine ſolche Jugendblüthe auf die natürlichſte Weiſe ſchon in ihr erhalten blieb, ſo müſſen wir glauben, daß die göttliche Kraft ihr noch zu Hülfe kam, damit der Welt die Jungfräulichkeit und unvergängliche Reinheit der Mutter Gottes um ſo deutlicher erſchiene. Nicht ſo nothwendig war das bei dem Sohne; im Gegentheil, gezeigt ſollte werden, wie er in Wahrheit menſchliche Geſtalt annahm und Allem ausgeſetzt war, was einem ſterblichen Manne begegnen kann, die Sünde ausgenommen. So war es hier nicht nöthig, das göttliche Theil an ihm vor dem irdiſchen zu bevorzugen, ſondern er mußte in dem Alter dargeſtellt werden, das dem Laufe der Jahre nach ihm zukam. Deshalb darf es dir nicht wunderbar erſcheinen, wenn ich die heiligſte Jungfrau und Mutter Gottes im Vergleich zum Sohne viel jünger darſtellte, als die Rückſicht auf das gewöhnliche Aelterwerden des Menſchen verlangt hätte, und daß ich den Sohn in ſeinem natürlichen Alter ließ.“

Es iſt den romaniſchen Völkern eigen, das Reich der Religion körperlicher zu empfinden, als uns möglich wäre. Bei

uns fallen Religion und Sittlichkeit zuſammen, bei den Romanen ſind es getrennte Gebiete. Das Reich Gottes, das in unſerer Seele jeder Geſtaltung widerſtrebt, iſt den Romanen ein über den Wolken gelegenes Reich, ein ideales Abbild menſchlichen Treibens enthaltend. Um den Thron Gottes (des sommo Giove, wie ihn Dante nennt), lagern ſich die Heiligen in verſchiedenen Rangſtufen bis hinunter zu den geringeren Seelen, wie um den Papſt die Fürſten, der Adel und das niedere Volk ſich ſchaarten. Die Verzückung iſt der Weg, der dahinanführt. Das Bedürfniß, in dieſem paradiſiſchen Staate einſt einen ſicheren Platz zu erhalten, iſt jedem Romanen angeboren, und die römiſche Religion enthält die Lehre von ſeinem Weſen und von den Wegen, die zu ihm hinaufleiten. So iſt dem Romanen ſeine Unſterblichkeit in Bildern bereits vorausgezeigt. Verhüllter, wenn er ſie klar bedenkt, ſicherer, wenn ihn die von der Phantaſie erfüllte Sehnſucht zu ihr auf ihre Flügel nimmt, träumt er von Glanz und Gold und Edelſteinen, zittert vor einem Meer brennenden Feuers oder badet ſich mit vorauseilender Sinnlichkeit in den Sonnenfluthen der Erkenntniß. Was beſitzen wir Germanen dagegen? Einſam muß da Jeder ſeinen Weg ſich ſelbſt ſuchen. Eine ſtille Erwartung mit der Gewißheit, nichts zu wiſſen, aber dennoch keine vergebene Hoffnung auf höheres Daſein gehegt zu haben, iſt Alles, was an die Stelle jener feſten, ſtrahlenden Bilder tritt. Das Heilige zeigt ſich uns mehr in Gedanken und Thaten, und Chriſtus ſelber, wenn wir leſen, wie er auf Erden umherging und lebte, tritt uns dennoch nicht mit feſtem Antlitz und in irdiſcher Geſtalt entgegen, daß wir ſeine Hände, die Falten ſeines Gewandes,

den Gang ſeiner Füße in ſcharfen Linien zu ſehen begehrten, ſondern wir ſuchen die Gedanken zu ahnen, die er hegte, und begleiten ihn innerlich bis zu ſeinen letzten Augenblicken. Das äußerliche Bild ſeiner Qualen iſt zu ergreifend beinah, als daß wir ſeine bildliche Darſtellung ertragen könnten.

Bei den Romanen tritt dies Innerliche mehr zurück. In dem Maße, als ſie das Körperliche klarer vor Augen ſehn, verſchwimmen ihnen die Gedanken zu allgemeineren Gefühlen. Bei uns war gerade das Entgegengeſetzte der Fall. Und dieſe Gefühle, die weniger aus dem, was tagtäglich gethan und gedacht wird, entſpringen, ſondern wie eine ewige höhere Atmoſphäre über ihrem Herzen ſchweben, ſind ihnen nothwendig wie die Luft, die ſie athmen. Auch in jenen Zeiten der höchſten Verderbniß mangelten ſie nicht. Verworfen war nur die Geiſtlichkeit, die ſich gerade am Ruder befand und die Religion repräſentirte, die Sehnſucht nach dem Reinen, Göttlichen war immer vorhanden, und das Aufhorchen von ganz Italien bei der Stimme Savonarola's beweiſt am beſten, welch ein Drang die Gemüther erfüllte, ſich frei zu machen von der Laſt jener paraſitiſchen Repräſentanten Gottes auf Erden und zu dem reinen Inhalte des wahren Chriſtenthums zurückzukehren.

Ja, es kann behauptet werden, daß jene Zeiten befähigter waren, als die unſrigen, die Geſtalten und Ereigniſſe zu begreifen, deren Zuſammenhang im neuen Teſtamente erzählt wird. Was gehört nicht dazu, um die Verklärung auszudrücken auf dem Antlitze Chriſti, die dem Kampfe folgte, der nun ſeit achtzehn Jahrhunderten die Welt zu Thränen rührt. Wir hören heute zuerſt davon als Kinder, wo wir nicht wiſſen

können, was Verrath und Verlaſſenheit, was Leben und Sterben bedeutet. Und auch unſer folgendes Leben, ſelbſt wenn wir Schiffbruch leiden, läßt uns nie ſo offen gegen die Felſen anprallen. Es ſind immer nur gemiſchte Gefühle, die uns bewegen, wenige von uns werden durch perſönliches Schickſal auf die Tragödie vom Leiden Chriſti hingewieſen, die Alles erſchöpft, deſſen unſere Phantaſie an Mitleid fähig iſt. Zu ſterben wie der niedrigſte Verbrecher zwiſchen Verbrechern, verrathen zu ſein und verleugnet aus der Mitte der nächſten Freunde, endlich ſelbſt zu zweifeln und ſich von Gott verlaſſen zu fühlen einen Moment lang und in ihm den Troſt entbehren zu müſſen, der einzig treu blieb? Und das Alles der Lohn wofür? Daß man ſtill und rein ſeinen Weg verfolgte, den Menſchen hülfreich war und keinen beleidigte. Wer geht heute durch Ereigniſſe hindurch, die ihn einen Abglanz wenigſtens dieſes furchtbaren Geſchickes erleben ließen?

Solche Zeiten waren die Michelangelo's aber. Nun erfüllten ſich die Prophezeiungen, die Savonarola über ſich ſelbſt gethan. Er hatte mehr als einmal verkündet, daß ſeine Laufbahn ihm den Tod bringen müſſe. Schritt auf Schritt näherte er ſich dieſem Ausgang, bis er eintraf. Und in Rom, wo man die Nachrichten aus Florenz täglich und in den genaueſten Einzelnheiten erfuhr, waren ſie das, was unaufhörlich die Gedanken Michelangelo's erfüllen mußte während er an ſeiner Pietà beſchäftigt war.

Das Jahr 96, in dem er Florenz verließ, war noch ein ruhiges geweſen im Vergleich zu dem folgenden. Die Piagnonen, dieſen Namen führte die Partei Savonarola's,[17] hatten das Uebergewicht, und weder die Peſt und Hungersnoth in

der Stadt noch der Krieg mit Piſa oder die Drohungen des italieniſchen Bundes vermochten ſie irre zu machen. Sie hofften auf Frankreich, wo man zu einem neuen Feldzuge rüſtete. Auch die Ankunft des römiſchen Königs erſchütterte ſie nicht.

Der italieniſche Feldzug Maximilians entſprang einer der romantiſchen Ideen, welche dieſen Fürſten zu Unternehmungen veranlaßte, aus denen nichts wurde. Er hatte Ludovico Sforza als Herzog von Mailand anerkannt und belehnt, nachdem der junge Visconti, an deſſen Leben der Beſitz hing, endlich zu Grunde gegangen war. Ludovico, der auf alle Weiſe Piſa wiederzugewinnen verſuchte, und ſich gegen die Venetianer, die denſelben Zweck verfolgten, beide einſtweilen vereint gegen Florenz, nicht ſtark genug fühlte, wollte Max in ſeinem Intereſſe benutzen und wußte ihm klar zu machen, daß ein Zug nach Italien die großartigſten Folgen haben müßte. Piſa und Florenz wären alte kaiſerliche Lehen; käme er, ſo würde er zu entſcheiden haben. Die Verbündeten würden ſich natürlicher Weiſe ſeinem Worte unterordnen und auch Florenz ſich ihm fügen, und ſo, indem er durch die Schlichtung der wichtigſten Streitigkeit ſeine eigene Autorität ſtärke, verhülfe er ihm, ſeinem treueſten Bundesgenoſſen, zum Beſitze Piſa's, das in anderen Händen nur ein Machtzuwachs ſeiner Feinde wäre. Max hatte weder Geld noch Truppen, beides ſtellte ihm Ludovico in Ausſicht. So erſchien er denn und ſegelte von Genua auf Livorno los, das die Florentiner hielten. Der Erfolg entſprach ſeinen Erwartungen nicht. Die Venetianer, ſtatt ſich zu fügen, ſchickten friſche Truppen nach Piſa, die Florentiner wieſen ihn abſolut zurück, und er mußte, wie er gekommen war, nach Deutſchland wieder abziehen.

Als man aber in Florenz erfuhr, daß des Königs von Frankreichs neuer Kriegszug ſich in's Ungewiſſe hinauszog, als die Getreideſchiffe der florentiniſchen Kaufleute, die aus der Provence anlangten, dicht vor Livorno weggefangen oder zurückgeſcheucht wurden und die Peſt zunahm, traten die Parteien immer ſchärfer ſich entgegen. Es gab deren dreie in der Stadt, die Freunde der Medici, die Feinde Savonarola's und ſeiner Anhänger. Die erſteren nach dem Wappen der Medici, das aus einer Anzahl Kugeln, palle, beſtand, die Palleſken genannt. Die Gegner Savonarola's die Arrabiati, das heißt die Wüthenden, er ſelbſt hatte ihnen den Namen gegeben. Die Piagnonen aber überboten beide. Ihre Proceſſionen erfüllten die Stadt, ihre Gebete und die Predigten ihres Führers waren die Hauptwaffen, mit denen ſie ſiegten. Er aber herrſchte, und Alles befeſtigte nur ſeine Macht und ſein Anſehen. Als die Anerbietungen des italieniſchen Bundes immer lockender und die Ausſicht auf das Kommen der franzöſiſchen Armee immer unſicherer wurden, hielt er an der Hoffnung feſt und beſtand auf ſeinem Willen. Mitten in der Hungersnoth, die die Stadt und Umgegend bedrückte, daß die Landleute in Schaaren hereinkamen und halb todt vor Hunger in den Straßen lagen, organiſirte er die Wohlthätigkeit der Seinigen. Die Carnevalsumzüge, wo die Kinder mit Blumenkränzen, in weißen Kleidern und mit rothen Kreuzen in den Händen Gaben ſammelten, ſchloſſen mit einer Vertheilung an die verſchämten Armen. Einmal, als die Noth am größten war im Jahre 96, ließ er eine ungeheure Proceſſion veranſtalten und gerade, als alle Straßen voll von Menſchen ſind, kommt ein Courier durch das Thor

geſprengt mit der Nachricht, daß eins der erwarteten Getreideſchiffe angelangt ſei. Es hat etwas Rührendes, zu leſen, wie der Reiter einen grünen Zweig hoch in der Hand haltend, durch das begeiſterte Gedränge ſich durcharbeitet über die Arnobrücke, das Ufer entlang zum Palaſte der Regierung. Solche augenſcheinliche Wunder erhöhten die Macht Savonarola's in's Unbegrenzte. Es findet ſich aber keine Spur, daß er ſie mißbraucht hätte.

Zu Weihnachten 1496 verſammelte er mehr als dreizehnhundert Knaben und Mädchen bis zu achtzehn Jahren in Santa Maria del Fiore und ließ ſie communiciren. Die Frömmigkeit der Kinder mitten in der drohenden Zeit rührte das Volk, das ſie umgab ſo, daß es in laute Thränen ausbrach. Der Carneval 97 brachte eine Wiederholung der geiſtlichen Spiele des vorigen Jahres. Abermals eine Pyramide aus Gegenſtänden der Verdammniß aufgebaut in lichten Flammen und eine Segnung der Häuſer, aus denen man dazu beigeſteuert, abermals Tänze, Abſingung geiſtlicher Lieder und das Geſchrei viva Christo il re di Firenze! viva Maria la regina! Zu Zeiten aber wurde dies Geſchrei Savonarola ſelber zu toll und warnte von der Kanzel gegen den Mißbrauch der heiligen Worte.

Die Begeiſterung, die er erregte, hatte ihre ziemlich nüchternen Seiten. Wenn wir von den Tänzen hören und die Lieder anſehen, die zu dieſen Feſten der höheren Tollheit, maggior pazzia, wie er es ſelber nannte, gedichtet wurden, wenn wir uns vorſtellen, wie Jung und Alt dahineingezogen ward, wie er die Kinder gegen ihre unfrommen Eltern aufhetzte, ſie zu einer öffentlichen Sittlichkeitswache geſtaltete,

daß ſie die Leute auf der Straße anreden und in die Häuſer eindringen durften, wie Gebet und Geſang das Leben des Tages unaufhörlich unterbrechen, ſo ſcheint Alles auf den Kopf geſtellt und die Herrſchaft krankhafter Ideen durchgeführt, deren Steigerung zur Verrücktheit führen muß; genauer betrachtet aber ſtellen ſich die Dinge anders dar. Die Grundlage ſeiner Lehre iſt keine puritaniſche Moral, ſondern die Bekämpfung des Laſters und Aufrechthaltung der öffentlichen Sittlichkeit, wie ſie etwa heute bei uns überall ohne Widerſpruch durchgeführt wird. Nirgends verlangt er Außerordentliches von den Leuten, aber freilich war das öffentliche Leben der Art, daß den Florentinern Beſchränkungen, die uns natürlich erſcheinen, unerträglich dünkten. Seine Anweiſungen, wie man den Tag zu beginnen und ſeine Geſchäfte zu betreiben habe, wie man im Hauſe und auf der Straße auf den Anſtand achten ſolle, ſind kaum der Rede werth; wo ſie ſeltſam erſcheinen, liegt dies mehr in den allgemeinen Sitten der Zeit, als darin, daß unerhörte neue Dinge von ihm erſonnen werden. Nirgends tritt er kategoriſch befehlend auf, ſondern die Abſcheulichkeit der Laſter und der übermäßigen Leidenſchaften erklärt er logiſch aus ſich ſelbſt. Nirgends giebt er pedantiſche Normen, ſondern appellirt an die eigene Einſicht der Zuhörer. Er wettert gegen ſeine Feinde und fordert auf, ſich gegen ſie zu kehren, wie er ſelber thue, aber es läßt ſich kein Wort nachweiſen, womit er zur Gewalt gegen ſie auffordert. Ja, es geht aus ſeinen Predigten hervor, daß er auch in den Zeiten, wo er wirklich Alles vermochte, keinen Zwang ausübte. Wenn er ehrbare Frauen immer wieder auffordert, ſich züchtig anzuziehen und auf der Straße den Dirnen und Courtiſanen nicht

aus dem Wege zu weichen, ſondern ſie ſtolz und furchtlos zur Seite zu drängen, ſo ſieht man ſchon daraus, wie wenig er die Ueppigkeit des Lebens in Florenz zu überwältigen vermochte, denn dieſe Ermahnungen giebt er ununterbrochen in ſeinen Predigten, ein Zeichen, daß die Dirnen und Courtiſanen ſich nicht abhalten ließen, auf den Straßen eine Rolle zu ſpielen.

So auch der Kampf der Parteien gegeneinander, der im Conſiglio grande unabläſſig auf und abwogte. Er zeigt, wie frei man ſich bewegte und wie vorſichtig die Piagnonen trotz ihrer Uebermacht ſich vor einem feindlichen Zuſammenſtoße zurückhielten. Sogar die Tänze haben etwas Natürliches. Es war eine alte Vorſtellung, ſich die ewige Seligkeit als einen Tanz zu denken. Fieſole malt die Freuden des Paradieſes in Geſtalt von Tänzen der Engel, die abwechſelnd mit frommen Mönchen Hand in Hand lange Ketten bilden und ſingend emporſchweben. Dies war die Idee der Aufzüge, zu denen Savonarola in den Sitten der Sadt eine Aufforderung fand. Wenn er in früheren, ſtilleren Zeiten als Prior ſeines Kloſters mit den Mönchen hinaus in's Freie gezogen war, und ſie, im Walde ſitzend, zuerſt über theologiſche Dinge in gelehrter Weiſe disputirt und ſeine Worte gehört hatten, ließ er ſie nach beendigten Uebungen einen Tanz ausführen. Endlich die geſungenen Lieder mit ihren ſeltſamen Worten dürfen nicht nach gemeinem Sinne genommen werden, ſie hegen einen tieferen myſtiſchen Inhalt, wie er gleichfalls den damaligen theologiſchen Anſchauungen natürlich war.

Gerade dieſe Zurückhaltung der Piagnonen machte den Arrabiaten eine immer wirkſamere Oppoſition möglich. Man

arbeitete von Florenz aus in Rom darauf hin, Savonarola das Handwerk legen zu lassen. Ende 96 war die dritte Ermahnung vom Papste eingetroffen, sich des Predigens zu enthalten. Savonarola hatte sie schriftlich beantwortet und sich eine Zeit lang still gehalten, dann aber, auf Bitten der florentinischen Regierung, trotz dem Papste die Kanzel auf's neue bestiegen. Vielleicht hätte er die Sache durchsetzen können, denn man fühlte in Rom zu tief die Nothwendigkeit einer Reform und wollte zugleich die Florentiner durch Nachgeben herüberziehen, Savonarola aber that jetzt nach einer anderen Seite hin etwas Entscheidendes. Er begann, sich tiefer in die Verfassungsverhältnisse der Stadt einzumischen; seine Partei beging Fehler auf diesem Gebiete und trug selber zu seinem Sturze bei.

Die Vereinigung der Arrabiaten und Pallesken war allmählig eine so vollständige geworden, daß sie im Consiglio grande die Majorität bildeten. Aus dem Schooße des Consiglio aber wurden die Staatsämter besetzt, und die Majorität gab den Ausschlag. Bisher hatten die Pallesken mit den Piagnonen zusammengestimmt, weil sie unter einer Signorie von Piagnonen besser für die Medici wühlen konnten als unter den Arrabiaten, die sich energisch nach beiden Seiten hin kehrten und die Freiheit ohne Savonarola, aber auch ohne die Medici, verlangten. Die Piagnonen dagegen mußten zum Danke für geleistete Hülfe stets einige von den Pallesken in die Signorie hineinlassen, und hierauf hatte Piero dei Medici seine Pläne gebaut.

Die Piagnonen wußten das. Sie wollten nun keine Pallesken mehr in der Signorie haben. Die Arrabiaten,

deren Wuth gegen Savonarola täglich wuchs, machten den Palleſken Conceſſionen, und ſo kam es zu gemeinſchaftlichem Handeln der beiden Ultra gegen das Centrum.

Die Piagnonen ſahen ſich in der Minorität und ſannen darauf, ſich zu verſtärken. Francesco Valori, der für Januar und Februar 97 Gafalonier war, ſetzte eine Verfaſſungsveränderung durch, die ſeiner Partei das verlorene Uebergewicht einbringen ſollte. Valori ſtand in ſo enger Verbindung mit Savonarola, daß anzunehmen iſt, von dieſem ſei der Plan erdacht oder wenigſtens gutgeheißen worden.

Bisher war ein Alter von dreißig Jahren erforderlich geweſen, um Eintritt in das Conſiglio zu erlangen. Von jetzt ab ſollte das zurückgelegte vierundzwanzigſte genügen. Savonarola zählte auf die begeiſterte Jugend, auf die jungen Männer, welche ihn als Kinder gehört, und auf die Kinder, welche ihn noch hörten und raſch heranwuchſen.

Um die Propoſition durchzubringen, hatten ſich die Palleſken noch einmal zur Verbindung mit den Piagnonen bereit finden laſſen, verlangten dafür aber, ſich in die Signorie für März und April in bedeutendem Maße gewählt zu ſehen. Sie hatten ihre geheimen Pläne. Die Hungersnoth hielt die Stadt in Aufregung; am 10. März wurde der Markt von gemeinem Volke geſtürmt; die Maſſen waren den Medici immer günſtig geweſen, und die Palleſken thaten das Ihrige, um das Andenken an die alten, milden Herren nicht einſchlafen zu laſſen.

Um ja nicht den mindeſten Verdacht zu erregen, bevorwortete die Regierung dem Papſte gegenüber die Sache Savonarola's. Im Stillen verhandelten ſie mit Piero. Ge-

heime Boten gingen hin und her mit Briefen. Es wurde festgesetzt, wenn er vor der Stadt eintreffen sollte, wenn er die Thore offen finden würde. Die Orsini hatten die nöthigen Truppen aufgebracht. An einem Festtage, wenn Jedermann auf dem Lande wäre, sollte der Ueberfall ausgeführt werden. Am 28. April geschah es. Piero erschien mit seinen Reitern vor dem Thore San Piero di Gattolini; sperrweit standen die Flügel offen, und er konnte die Straße entlang bis tief in die Stadt sehen, die Niemand vertheidigte. Vier Stunden aber stand er so und wagte sie nicht zu betreten, denn keine Seele regte sich zu seinen Gunsten.

Derweile hatte man drinnen Zeit gehabt, sich zu fassen. Die Signorie war schon vorher verdächtig erschienen, jetzt hielt man die Herren im Palaste fest, schloß die Thore der Stadt und fuhr Kanonen auf. Piero machte Kehrt mit seinen Reitern und kam Abends in Siena wieder an, wie er früh Morgens ausgeritten war. Gegen die Signoren hatte man in Florenz keine Beweise in Händen. Ihre Amtszeit war abgelaufen, sie traten ab und ihre Nachfolger an ihre Stelle. Diesmal aber waren es die Arrabiaten, die an's Ruder kamen!

Valori's Maßregel war Schuld daran. Die neuen jugendlichen Mitglieder des Consiglio hatten zum ersten Male mitgestimmt. Statt jedoch für Savonarola entflammt zu sein, offenbarten sie eine ganz andere Gesinnung. Junge Männer sind keine Kinder mehr. Bis dahin hatten sie die Abbestellung des alten fröhlichen Lebens still ertragen müssen, jetzt besaßen sie Stimme, Macht und Einfluß, und indem sie mit klingendem Spiel in das feindliche Lager einzogen, bewirkten sie, daß mit einem Male die Situation umschlug und

während von den früheren Regierungen Alles für Savonarola geschehen war, nun nichts versäumt wurde, wodurch man ihn unterdrücken zu können vermeinte. Pasquille und Spottgedichte gegen ihn tauchten auf. In Rom, wo der florentinische Gesandte bisher auf das künstlichste die beabsichtigte Excommunication aufzuhalten gewußt hatte, trafen plötzlich entgegengesetzt lautende Instructionen ein. Fra Mariano di Ghenazzano, der einst in Lorenzo's Auftrage gegen Savonarola gepredigt hatte, und kürzlich aus Florenz verwiesen worden war, weil er den verunglückten Aufstand zu Gunsten Piero's organisiren half, drängte im Vatican zu entscheidenden Maßregeln. Die Franciscaner und Augustiner Mönche in Florenz, die alten Feinde der Dominicaner, erhoben sich mit ungewohnter Kühnheit, und bald kam es so weit in der Stadt, daß Savonarola's persönliche Sicherheit gefährdet schien.

Unter den vornehmen, jüngeren Leuten der florentiner Bürgerschaft bildete sich eine Verbindung, die Genossen, gli compagnacci, genannt. Ihr Zweck war, den alten florentiner Straßenunfug wiederherzustellen. Am 1. Mai war die neue Signorie eingetreten, und am dritten bereits, als Savonarola im Dome predigte, kam es durch die Compagnacci zu öffentlichem Scandal. Er wollte die Kanzel besteigen und fand sie mit einer Eselshaut behangen und mit Unrath verunreinigt. Man entfernte das, die Predigt begann; mitten drin brach ein hölliſcher Lärm aus; er mußte abbrechen. Umgeben von seinen Anhängern, die bewaffnet mit ihm zogen, kehrte er nach San Marco zurück, und in derselben imponirenden Begleitung erschien er Tags darauf im Dome wieder, wo diesmal die Ruhe nicht gestört wurde.

Am 12. Mai unterzeichnete Alexander Borgia die Excommunication. Die Nachsicht sei erschöpft, Savonarola's Ausstoßung solle öffentlich bekannt gemacht und ihm das Predigen mit Gewalt unmöglich gemacht werden. Aber der Commissar des Papstes wagte es nicht, die Excommunication persönlich nach Florenz zu bringen; von Siena aus ließ er sie der Signorie zukommen, die sie gleichfalls öffentlich anzuschlagen nicht den Muth besaß. Sie entschuldigte sich damit, daß man sie ihr nicht direct, sondern durch zweite Hand habe zukommen lassen. Dagegen erklärten die Augustiner und Franciscaner, sie würden sich an der großen Procession des Sanct Johannisfestes nicht betheiligen, wenn die Dominicaner zugelassen würden. Man deutete deshalb diesen an, sich an jenem Tage zu Hause zu halten.

Savonarola aber, nachdem der Schlag endlich gefallen war, fühlte sich nun aller Fesseln frei und ledig. Auf die Bannbulle des Papstes erließ er eine Antwort, worin er Fra Mariano, den geistigen Urheber dieses Verdammungsbriefes, als einen Menschen darstellt, der gegen den Papst selber die schändlichsten Dinge ausgesagt und verrätherisch gegen ihn gehandelt habe. In einem offenen Briefe, der an alle Christen gerichtet ist, verwahrt er sich gegen den Vorwurf, ketzerische Dinge gepredigt und dem Papste und der Kirche den Gehorsam verweigert zu haben. Die Excommunication sei ungültig. Nur dann dürfe man seinen Oberen gehorchen, wenn ihre Befehle nicht gegen Gottes Wort verstießen.

Damit aber sagte er sich allerdings vom Gehorsam los. Um jedoch den Beweis dafür zu geben, wie nothwendig seine Handlungsweise sei, donnerte er nun gegen die Laster Roms

mit einer Schärfe und Offenherzigkeit, gegen die seine früheren Predigten nur verblümte Andeutungen erscheinen. Und ihm zur Seite versuchten seine litterarischen Freunde, die Competenz des Papstes in Frage zu stellen.

Mai und Juni gingen hin. Die Arrabiaten hatten trotz ihrer Energie nichts Entscheidendes bewirken können. Die Pallesken lösten sich wieder los von ihnen und schufen vereinigt mit den Piagnonen für Juli und August eine Signorie, die sogleich Alles rückgängig machte, was die Arrabiaten vor sich gebracht. In Rom wurde das Unmögliche aufgeboten, eine Rücknahme der Kirchenstrafe zu erwirken. Einflußreiche Cardinäle verwandten sich in diesem Sinne. Die Mönche von San Marco verfaßten eine Vertheidigungsschrift, die mit einer langen Liste beistimmender Unterschriften versehen, nach Rom gesandt wurde.

Borgia aber hatte seine eigene Methode. Er bestand darauf, Savonarola solle sich persönlich stellen. Entschuldige er sich hinreichend, so werde er ihn mit seinem Segen entlassen, werde er schuldig befunden, so wolle er ihn gerecht aber barmherzig bestrafen. Jedermann aber wußte, was Segen und Barmherzigkeit hier zu bedeuten hatten. Einfacher war das Mittel, das der Cardinal Piccolomini vorschlug. Fünftausend Goldgulden würden den Papst umstimmen, meinte er. Die Summe hätte sich leicht aufbringen lassen. Savonarola schlug das aus, wie er früher den Cardinalshut ausgeschlagen, mit dem sein Stillschweigen erkauft werden sollte.

So unterhandelte man zwischen Rom und Florenz, als hier plötzlich Geheimnisse zu Tage kamen, welche den Streit

der Parteien zur Wuth aufſtachelten. Die Verſchwörung, durch welche Piero im April ſich der Stadt hatte bemächtigen wollen, wurde entdeckt. Es ſtellte ſich heraus, daß die Signorie für März und April den Umſturz der Dinge vorbereitet hatte, und das Aergſte, daß für Mitte Auguſt eine neue Erhebung zu Gunſten der Medici beabſichtigt worden war.

Fünf Männer von den erſten Familien, darunter der ehemalige Gonfalonier ſelbſt, wurden eingezogen und nach raſcher Verhandlung zum Tode verurtheilt. Der Plan lag offen da, die Schuld war nicht abzuleugnen. Alles wurde verrathen, nicht nur der Tag, die Mittel und dergleichen, ſondern die Liſte der Familien, deren Häuſer und Paläſte der Zerſtörung des niederen Volkes preisgegeben werden ſollte. Noch mehr, zwei von den Verurtheilten, Gianozzo Pucci und Lorenzo Tornabuoni, die bis dahin als die gläubigſten Anhänger Savonarola's aufgetreten waren, hatten, wie nun zum Vorſchein kam, dieſe Maske angenommen, um ſich in die Berathungen der Piagnonen einzudrängen und ihre Geheimniſſe zu beſitzen.

Denen war zu Muthe, als hätten ſie auf einem Vulcan geruht. Um ſich zu rächen, brauchten ſie nur Gerechtigkeit zu fordern.

Aber den Verurtheilten ſtand ein Ausweg offen: die Appellation an das Conſiglio grande. Valori hatte dieſe Appellation ſelbſt eingeführt. Jetzt trat zum zweiten Male der Fall ein, daß Inſtitute, die ſeine Partei zu ihren eigenen Gunſten gemacht hatten, von entgegengeſetzter Wirkung waren. Die Tornabuoni, Pucci, Cambi, Ridolfi gehörten zu den erſten Häuſern der Stadt und konnten auf ihren Anhang im Volke rechnen. Bernardo del Nero, der hochverrätheriſche Gon-

falonier, ein Mann von fünfundſiebzig Jahren, hätte nicht vergebens das Mitleid der Bürger angeſprochen, zu welcher Partei ſie auch immer gehören mochten.

Die Signorie war in der ſchwierigſten Lage. Die Freiſprechung der Angeklagten durch das Conſiglio grande hätte die Piagnonen dahin gebracht, ſich in Waffen zu erheben, um die Rache zu vollziehen, welche die Regierung verweigerte. Die Appellation aber nicht zu geſtatten, war gegen das Geſetz. In Rom, in Mailand, in Frankreich boten die Medici alle Kräfte auf, um ein Intereſſe für die Opfer ihrer Politik heraufzubeſchwören. Francesco Valori jedoch machte jeden Rettungsverſuch zu nichte. Sein Haus war unter denen geweſen, die geſtürmt und geplündert werden ſollten. Giovio behauptet, der brennende Haß dieſes Mannes gegen Bernardo del Nero habe den Ausſchlag gegeben. Die übrigen Viere wären ſeine Freunde geweſen, aber um dieſen einen zu treffen, habe er ſie mitgeopfert. Nach den heftigſten Scenen im Schooße der Regierung, gab dieſe die Erklärung ab, daß die höhere Rückſicht auf das Wohl des Staates die Suspenſion des Geſetzes für den vorliegenden Fall nothwendig mache, und die Fünfe wurden vom Leben zum Tode gebracht.

Ob Savonarola dieſe That herbeiführte oder ob er ſie verhindern konnte, ſeinen Einfluß jedoch geltend zu machen unterließ, iſt nicht feſtzuſtellen. Sicher iſt nur, daß man ſchwankte und daß Valori's Energie den Ausſchlag gab. Er, als eifrigſter Anhänger Savonarola's, wälzt auf dieſen eine höhere Verantwortung. Es liegt das in der Natur der Sache, und ſo wurde geurtheilt. Savonarola erſchien als der Urheber des Entſchluſſes und ſeine Schuld ſtrahlte zurück über

die Secte der Piagnonen. Sie hatten das Geſetz gemacht, ſie es umgangen. Es gab keine ſchwerere Anklage in dem auf Beobachtung der Geſetze ſo peinlich gerichteten Kaufmannsſtaate. Ein Vorwurf ließ ſich erheben von nun an, der keinen Einwurf duldete. Mochten die Verhältniſſe noch ſo zwingend geweſen ſein, das Geſetz war mißachtet worden. Von dieſem Momente an, ſagt Macchiavelli, ging es abwärts mit Savonarola.

Dennoch blieb die Regierung bis zum März 98 im Beſitz ſeiner Anhänger. Zu Rom dieſelben Verhältniſſe. Der Papſt verlangt perſönliches Erſcheinen, Savonarola antwortet mit Briefen und Büchern. Die Geiſtlichkeit von Santa Maria del Fiore, der Erzbiſchof voran, wollen nicht dulden, daß ein Excommunicirter ihre Kanzel beſteige, die Regierung beſeitigt ihren Widerſpruch. Der Andrang des Volkes war ungeheuer, wenn Savonarola predigte. Der Carneval wurde zum dritten Male nach dem Ritus gefeiert, den er vorgeſchrieben, niemals erſchien die Macht des Mannes ſo groß als in dieſen Tagen, und doch ſtanden die ſo nah bevor, die die letzten ſeines Wirkens und ſeines Lebens werden ſollten.

6.

Ich finde, wo von Savonarola die Rede iſt, ſeinen Untergang zu ſehr als das Reſultat der Bemühungen ſeiner Feinde und des päpſtlichen Zornes dargeſtellt. Die zwingendſte Urſache ſeines Falles war das Erlöſchen ſeiner Zaubergewalt. Das Volk ermüdete. Er mußte ſtärker und ſtärker auf die Geiſter einwirken. Es gelang eine Zeit lang, die einſchlafende Begeiſterung wieder emporzureizen. Aber während ſie nach

Außen hin ſogar zu wachſen ſchien, zehrte ſie doch von ihren letzten Kräften. Savonarola kam auf den Punkt, wo er hätte ein Gott ſein müſſen, um ſich ferner zu behaupten.

Die großen Familien der Stadt gehörten von Anfang an zu den Anhängern der Medici oder doch zu ſeinen ſyſtematiſchen Gegnern, den Arrabiaten; nur wenige hielten ſich zu den Piagnonen, ſolche, die ebenſoſehr der Ehrgeiz als die innige Ueberzeugung auf Savonarola's Seite ſtellten. Seit der Einführung des Conſiglio grande, in welchem jeder Bürger, arm oder reich, ſeine eine Stimme hatte, empfand der Adel tagtäglich, wieviel er bei der Neugeſtaltung des Staates verloren. Niedrige Perſönlichkeiten, Handwerker, die aus ihrer Werkſtatt kamen, gelangten durch die Stimmenmehrheit ihrer Partei zu den höchſten Staatsämtern. Die Strenge, mit welcher die Luxusgeſetze durchgeführt wurden, erſchien wie eine Rache der weniger Begüterten gegen die Reichen. Dieſen Anſchein einer Rache nahm auch die Hinrichtung der fünf Verſchworenen an: es ſollte auf eclatante Weiſe gezeigt werden, daß ſie durch ihren Rang und ihr Vermögen nicht geſchützt wären. Immer mehr miſchten ſich ſolche Gefühle mit der zuerſt rein religiöſen Begeiſterung. Man war für Savonarola, aber man war auch für Valori und für die Anderen, die neben ihm von oben herab die Menge leiteten. So waren es alſo wieder einige wenige vornehme Familien, welche durch Savonarola die Führung des Staates uſurpirt hatten und die geringeren nach ſich zogen.

Nach Außen hin kam man nicht vorwärts. Piſa blieb verloren, Karl der Achte kehrte nicht zurück, mit dem Papſte war kein Uebereinkommen zu treffen. Hungersnoth und Peſt

hatten die Stadt ſtark angegriffen, der Handel konnte die dauernde Unſicherheit nicht länger tragen. Und ſo zogen ſich Wolken zuſammen gegen Savonarola, wie gegen Piero einſt, und das Gefühl machte ſich geltend, daß der allgemeine Zuſtand nicht der richtige ſei.

Savonarola überblickte die Lage der Dinge. Er hatte ſeinen Untergang vorausgewußt und verkündet, aber er war nicht Willens, ohne Kampf zu weichen. Die Oppoſition in Florenz konnte er bewältigen, ſeine Feinde im Vatican aber blieben unverwundbar, ſolange Alexander nicht ſelbſt bei Seite geſchafft worden war; ihn mußte er treffen. In energiſchen Sendſchreiben an die höchſten Fürſten der Chriſtenheit: den Kaiſer und die Könige von England, Spanien und Frankreich, forderte er, mit Berufung auf die anerkannte Verworfenheit Borgia's und die Nothwendigkeit einer Reform des Kirchenregimentes, die Conſtituirung eines Concils, auf welchem der Papſt gerichtet und abgeſetzt werden ſollte. Einen dieſer Briefe, den an Karl den Achten gerichteten, fing Ludovico Sforza auf und ließ ihn in den Vatican gelangen.

Die ſcharfen Predigten Savonarola's hatten dem Papſt keine Unruhe verurſacht bis dahin. Borgia kümmerte ſich wenig darum, ſeine Thaten zu verbergen, oder um das, was darüber geurtheilt wurde. Großartigere Dinge hatte er im Sinne, als den Streit mit dieſem Prior von San Marco. Ein Concil aber war die wunde Stelle ſeiner Macht, das Einzige, was die Päpſte fürchteten. Denn die Anſchauung behauptete ſich damals noch als die herrſchende, daß die verſammelten Cardinäle den Papſt zur Verantwortung ziehen und abſetzen könnten.

Alexander forderte die Regierung von Florenz kategoriſch auf, Savonarola das Predigen zu unterſagen und ihn nach Rom auszuliefern. Keiner ſchriftlichen Rechtfertigung, ſondern thatſächlichem Gehorſam ſähe er entgegen. Er würde die Stadt mit dem Interdict belegen im Weigerungsfalle. Savonarola predigte von jetzt an im Dome nicht weiter, in der Kirche ſeines Kloſters aber um ſo heftiger. Dies geſchah in den erſten Tagen des März 98. Er drang von der Kanzel herab auf die Berufung des Concils. Wüthend erließ der Papſt eine erneuete Aufforderung nach Florenz, er werde es die florentiniſchen Kaufleute in Rom büßen laſſen! — aber die neue Signorie, obgleich ihrer Majorität nach aus Arrabiaten gebildet, wagte nicht ſogleich einzuſchreiten. Nach ſtürmiſchen Berathungen wurde Savonarola dann aber dennoch auch das Predigen im Kloſter verboten. Mehr wagte man nicht gegen ihn. Am 18. März predigte er zum letzten Male und indem er dem Papſte, der römiſchen Wirthſchaft und den Florentinern das Eintreffen göttlicher Strafen vorausſagte, nahm er, bewegt zu gleicher Zeit von der Ahnung ſeines baldigen Unterganges, Abſchied von der Gemeinde.

Lieſt man dieſe letzten Predigten, ſo kann man nicht anders, als den Mann bewundern, der inmitten einer Wüſte unklarer Leidenſchaften, die reine Straße ſeiner Ueberzeugung wandelnd, ſich freiwillig zum Opfer für ſeine Lehren hingiebt. Er hätte noch immer das Volk zur Wuth bringen und einen Kampf heraufbeſchwören können, deſſen Ausgang zweifelhaft geweſen wäre. Doch er verſchmähte andere Waffen als die, welche in der Seele des Menſchen liegen. Er wollte nur ausſprechen, was ihm klar vorſtand. Mochte dann daraus

werden, was gut war. Immer bleiben ſeine politiſchen Anſichten deutlich und einfach. Intrigue und Eigennutz kannte er nicht. Seinen Bruder, der durch ſeine Fürſprache Carrière zu machen wünſchte, wies er ſtrenge ab. Die einfachſte Lebensart führte er. Ein Ton der Wahrhaftigkeit klingt aus ſeinen Worten, deſſen herzgewinnende Macht heute noch auf traurig ſeltſame Weiſe anlockt und verſöhnend das Widerſtreben, das man empfindet, in Bedauern auflöſt.

Man begreift die Täuſchung ſo ſehr, der er ſich hingab. Zuerſt begeiſterte er das Volk, das er mit der Ahnung eines edleren Daſeins erfüllte. Er vergaß, daß die menſchliche Natur nur zu vorübergehenden Augenblicken des Aufſchwunges befähigt iſt, daß dieſe Momente ſich vielleicht verlängern und einige Zeit feſthalten laſſen, — er aber wollte ihr plötzliches Aufflammen in dauernde Gluthen verwandeln, er ſchürte, er goß den Florentinern ſein eigenes Feuer in die Adern, das ihn ſelber doch verzehrte, er ſchuf einen Fanatismus, den er, betrogen durch ſeine Kraft und Beſtändigkeit, für das wirkliche Eintreten der reineren Natur hielt. Und da endlich, wo er ſelber ermattend ſich auf dieſe Stärke ſtützen wollte, mußte er gewahren, daß er allein und einzig die Kraft geweſen, und daß das Echo nicht ſelber eine Stimme geworden war, die fortſprach, als ſeine eigenen Worte verſtummten. Sein beobachtender Geiſt war zu klar, als daß ihm nicht immer eine Ahnung dieſes Endes der Dinge geblieben wäre, ſein unerbittlich ſcharfer Blick ließ es ihn jetzt ſogleich gewahren. Deshalb redet er von ſeinem Untergange mit ſolcher Gewißheit und ſchreibt zu Ende ſeines Briefes an den Papſt, der noch im vollen Selbſtgefühl und zu einer Zeit verfaßt

worden ist, wo er nichts zu befürchten Grund hatte, daß er mit inniger Sehnsucht den Tod erwarte.

Die Signorie erachtete sich nach Savonarola's freiwilliger Resignation weiterer Schritte überhoben. Sie ließ dem Papste durch ihren Gesandten notificiren, daß seinen Wünschen gemäß verfahren sei und man beruhigte sich dabei für den Augenblick. Allein jetzt begannen in Florenz und innerhalb der Partei der Piagnonen selber aus dem Samen, den Savonarola gestreut, eine Saat zu wachsen, die das Gift trug, das ihn tödtete.

Er hatte sich nie für einen Propheten ausgegeben, wohl aber als auserwähltes Werkzeug Gottes hingestellt, durch welches die Zukunft verkündet würde. Er lehnte eigentlich nur den Namen eines Propheten ab, um nicht des Hochmuths bezüchtigt zu werden, als wolle er sich den Propheten des alten Testamentes anreihen. In seinen Predigten redete er Einzelne an, als durchschaue er ihre Seele ganz und gar, von Wundern hatte er gesprochen, durch welche die Stadt errettet werden würde, Visionen hatte er mitgetheilt, die ihm den Willen Gottes offenbarten, und die Idee nicht zurückgewiesen, daß durch ihn selbst Wunder geschehen könnten.

Daran glaubten die Piagnonen wie an eine unumstößliche Wahrheit. Sie vertrauten unbedingt auf die Macht seiner Persönlichkeit. Als Piero damals vor der Stadt erschienen war, die unvertheidigt offen stand und man mit der Nachricht zu Savonarola stürzte, antwortete er ruhig, sie brauchten die Thore Piero's wegen nicht zu schließen, er werde die Stadt dennoch nicht zu betreten wagen. Und Medici hatte Kehrt gemacht nach Siena! Dem Volke war

Savonarola der Prophet, der Zauberer, der Heilige, der Mann, dem Gott die Verfaſſung der Stadt geoffenbart hat, der Alles wußte, Alles konnte und dem keine Gewalt etwas anzuhaben vermöchte. Seine Feinde aber hielten ihn für einen Betrüger, der dem Volke dieſen Aberglauben mit Schlauheit aufzudrängen verſtand.

Nun aber liegt es in der Natur der großen Menge, daß ſie von Zeit zu Zeit glänzende Beweiſe von der Machtfülle des Mannes zu ſehen verlangt, den ſie für ſo mächtig hält. Savonarola hatte die Ankunft der Franzoſen vorausgeſagt, hatte das Eintreffen von Getreideſchiffen während der Hungersnoth vorher verkündet, hatte Manches geſagt und gewußt, was der, den es betraf, für ſein innerſtes Geheimniß hielt, aber das war allmählig alt geworden und man begehrte friſche Thaten. Man verlangte Etwas, woran man ſich von Neuem berauſchen könnte, deſſen bloße Erwähnung Alles zu Boden ſchlüge, was Savonarola's Feinde vorbrachten. Die Signorie hatte ihm das Predigen unterſagt und er ſich zurückgezogen. Man hegte die Erwartung, er werde mit einer ungeheuren That plötzlich neu hervortreten und, wie ſo oft geſchehen, glänzend triumphiren über ſeine Gegner.

So dachte man während der Faſtenzeit 98, als Domenico da Pescia, ſein treueſter Anhänger und Genoſſe, ſtatt ſeiner in San Marco predigte, während in den übrigen Kirchen die anders geſinnte Geiſtlichkeit laut gegen ihn die Stimme erhob. Ein Franciscaner, der in Santa Croce predigte, Francesco da Puglia, forderte Savonarola heraus, durch ein Wunder die Aechtheit ſeiner Lehre zu beweiſen. Auf der Stelle entgegnete Domenico, er wolle durch's Feuer gehen für Savo-

narola. Das Wort, einmal ausgesprochen, greift dämonisch um sich und bald war die Sache so gedreht, daß Savonarola selber durch die Flammen schreiten werde; seine Freunde drängten eben sosehr als seine Gegner, und so gewiß waren die Piagnonen ihrer Sache, daß alle, die dreihundert Mönche von San Marco nebst einer Anzahl von Nonnen, Männern, Frauen und Kindern in Gemeinschaft mit ihm die Probe zu bestehen begehrten.

Die Signorie nahm die Angelegenheit in die Hand. Es wurde angefragt bei Savonarola. Er lehnte die Probe ab, gedrängt aber, von Fremden wohl noch mehr als von der Gegenpartei, erklärte er sich endlich bereit. Ein Scheiterhaufen sollte auf der Piazza errichtet werden und von der einen Seite Savonarola, von der anderen der Franciscaner, der seine Person gegen ihn einsetzen wollte, in die Flammen steigen.

Die Sätze, für die Savonarola so mit seinem Leben einstand, waren folgende: „Die Kirche bedarf der Umgestaltung und Erneuung. — Die Kirche wird von Gott gezüchtigt werden. — Danach wird sie umgestaltet, erneuet und blühend werden. — Die Ungläubigen dann bekehrt werden. — Florenz wird gezüchtigt werden, sich dann erneuen und frisch aufblühen. — Alles dies in unseren Tagen. — Die verhängte Excommunication ist ungültig. — Wer sich nicht an sie kehrt, sündigt nicht." — Wichtig war nur der letzte Satz als eine Verneinung der päpstlichen Macht in einem besonderen Falle, der aber doch für alle Fälle gelten konnte.

Savonarola ahnte nicht, als er am 7. April auf der Piazza erschien, daß zu derselben Stunde König Karl von Frankreich sein Leben aushauchte. Ein Schlagfluß raffte ihn hin zu

Amboiſe. Wäre es nach Savonarola gegangen, ſo hätte er Italien noch einmal befreit, Piſa den Florentinern zurückgegeben, ein Concil berufen, einen anderen Papſt eingeſetzt, dann weiter die Ungläubigen bekämpft, beſiegt und bekehrt. Viele mächtige Männer theilten dieſe Idee, wenn auch aus weniger erhabenen Urſachen. So aber war nichts geſchehen, der König ſtarb hin, und das Schickſal kehrte ſich nicht an die Gedanken derer, die die Zukunft nach ihrem Willen zu geſtalten dachten.

Man hatte quer über die Piazza einen erhöhten Pfad bereitet, der zu beiden Seiten mit brennbaren Stoffen umſchichtet, in eine Allee von Flammen verwandelt werden konnte. Bewaffnete ſperrten den Platz, das Volk umdrängte ſie und füllte die Fenſter und Dächer der umliegenden Gebäude. Franciscaner und Dominicaner zogen auf, ſchweigend jene, dieſe mit geiſtlichen Liedern. Die Probe ſollte beginnen. Da erhoben die Franciscaner Einwendungen. Savonarola ſolle die Kleider wechſeln. Man vermuthete einen Zauber darin. Man unterſuchte ihn bis auf die nackte Haut. Man wollte nicht zulaſſen, daß er die Hoſtie mit in's Feuer nähme. Die aber wollte er nicht aus den Händen geben. Man ſtritt, die Zeit verging, Ungeduld und Hunger ermüdeten das Volk; es fing an zu regnen, der Tag war abgenutzt, ohne daß etwas geſchah; das Gerücht verbreitete ſich, Savonarola's Feigheit ſei Schuld an dieſer Verzögerung. Endlich wurde verkündet, daß es nichts ſei für heute mit der Feuerprobe.

Die Piagnonen waren diejenigen, welche das Gefühl der allgemeinen Enttäuſchung am ſtärkſten empfanden. Sie hatten auf glänzende Befriedigung ihres Stolzes gerechnet, nun trugen

ſie Spott davon und hatten nichts zu erwiedern. Niemand verfiel darauf, was ſpäter oft behauptet worden iſt, die Verzögerung ſei eine künſtliche, von der Signorie im Einverſtändniſſe mit den Franciscanern herbeigeführte geweſen, deren Effect man, wie er eintraf, erwartete. Ohne daß ihnen ein Härchen verſengt worden wäre, zogen die Franciscaner triumphirend ab, während Savonarola auf dem Wege nach San Marco mit den Waffen gegen die andrängende Menge geſchützt werden mußte. Dort angekommen, betrat er die Kanzel, erzählte Alles, was ſich begeben hatte und entließ ſeine Anhänger.

Soviel ſteht feſt: bereits am 30. März, drei Wochen alſo vor dieſen Ereigniſſen, hatte die Signorie den geheimen Beſchluß gefaßt, daß die Brüder von San Marco oder die Franciscaner, je nachdem das Gottesurtheil ausfallen würde, das florentiniſche Gebiet verlaſſen müßten. Am 6. April, als immer nur von Domenico da Pescia und von Savonarola noch nicht die Rede war, hatte man den zweiten Beſchluß gefaßt, daß Savonarola, falls Domenico im Feuer umkäme, binnen drei Stunden fort müßte. Endlich ſoll ein dritter Beſchluß zu Stande gekommen ſein, des Inhalts: dem Franciscaner dürfe unter keinen Umſtänden geſtattet werden, die Probe zu beſtehen. Man fürchtete alſo das Eintreffen des Wunders und glaubte im Lager der Feinde ſelbſt an Savonarola's göttliche Kraft. Doch iſt es noch nicht möglich geweſen, für das Daſein dieſes letzten Beſchluſſes die Beweiſe herbeizuſchaffen.

Viele von den Piagnonen flohen auf der Stelle, andere hielten ſich bewaffnet in den Häuſern oder zogen in's Kloſter von San Marco, wo man ſich in Vertheidigungszuſtand

ſetzte. Es war nichts Seltſames damals, daß Klöſter in Feſtungen verwandelt wurden. Aus den angeſehenſten Familien waren die Söhne in San Marco eingetreten, um ſich dem geiſtlichen Stande zu weihen: ihre Verwandten kamen jetzt, um an ihrer Seite den Sturm zu erwarten und zurückzuſchlagen.

Der nächſte Tag, der 8. April, war Palmſonntag. Von ihm iſt der Beſchluß der Signorie datirt, daß Savonarola aus Florenz verbannt ſein ſollte.[18] Morgens früh predigte er in der Kirche des Kloſters. Am Schluſſe verkündigte er voraus, was geſchehen würde, nahm Abſchied von den Seinigen und gab ihnen ſeinen Segen. Erſt gegen Abend regten ſich die Arrabiaten. Im Dome predigte ein Dominicaner. Die Compagnacci ſprangen auf, ſchrien und drängten auf die Piagnonen ein, die flüchtend in's Freie ſtürzten. Draußen ſtand eine ungeheure Menge, der Ruf ertönte plötzlich von allen Seiten, zu den Waffen, zu den Waffen! nach San Marco, nach San Marco! Dort war die Kirche gefüllt, von draußen ſchlug man die Thüren zuſammen und ſtürmte hinein, von innen leiſtete man Widerſtand und wehrte ſich. Da erſchien die Garde des Palaſtes, von der Regierung geſandt, um Savonarola zu verhaften. Sie fand die Eingänge des Kloſters verrammelt und verzweifelte Vertheidiger hinter den Thoren, mitten darunter die Frauen und die Kinder, die die Kirche nicht hatten verlaſſen können und deren Geſchrei dem Gebrüll der Menge draußen antwortete.

Nachdem die Diener der Signorie ſich Gehör verſchafft, verkündeten ſie den Befehl, daß alle die, welche nicht in's Kloſter gehörten, dasſelbe zu verlaſſen hätten. Wer nicht

ginge, würde als Hochverräther betrachtet werden. Viele gehorchten. Savonarola wollte ſich freiwillig ausliefern, aber die Seinigen hielten ihn gegen ſeinen Willen zurück. Sie fürchteten, das Volk möchte ihn in Stücke zerreißen. Das Kloſter hatte fern von dem Platze, wo der Tumult auf- und abwogte, eine kleine Gartenthür, durch dieſe ſuchten jetzt einige der angeſehenſten Piagnonen zu entrinnen und ihre Häuſer zu erreichen. Unter ihnen Francesco Valori. Dem aber paßten die Tornabuoni, Pucci und Ridolfi auf mit den Anderen, die dieſen Tag der Rache ſo ſehnſüchtig erwartet hatten. Sie erkennen ihn, wie er fortmachen will. Umringt, wird er ſogleich zu Boden geſchlagen, daß er todt liegen bleibt. Er war ein alter Mann. Seine Frau, die oben am Fenſter ſtand, erſchießen ſie von der Straße aus mit einer Armbruſt, ſtürmen das Haus, plündern es und erdroſſeln ein Enkelkind Francesco's, das noch in der Wiege lag. Beſſer erging es den Soderini's. Hier trat der Erzbiſchof von Volterra, der ein Soderini war, in vollem Ornate den ſich heranwälzenden Maſſen entgegen und brachte ſie durch ſeinen Anblick und donnernde Rede zur Umkehr.

Vor San Marco war es ſtiller geworden, die Nacht lag längſt über dem Kloſter, als das wüthende Volk dahin zurückkehrte. Feuer wurde angelegt, die Thore verbrannt und durchbrochen und Savonarola von den Leuten der Signorie, ohne deren Schutz er verloren geweſen wäre, in den Palaſt abgeführt. Mit ihm Domenico da Peſcia und ein dritter Dominicaner, Silveſtro mit Namen. Kaum vermochte man ihn vor Mißhandlungen des Pöbels zu ſchützen. Sie ſtießen ihn und ſchrien lachend, er ſolle doch prophezeien, wer es geweſen

ſei. Sie riefen, Arzt hilf dir ſelber! Auf dem Platze vor dem Kloſter lagen Todte und Verwundete. Die Mönche kamen heraus und trugen ſie zu ſich hinein, um ihnen zu helfen oder ſie zu begraben.

Und nun begann ein Proceß, der kurz war, aber der unendlich erſcheint, wenn man Schritt vor Schritt den Qualen folgt, die Savonarola zu erdulden hatte. Der Papſt verlangte ihn nach Rom, bequemte ſich jedoch, einen Commiſſar zu ſchicken. Savonarola ward gefoltert; es wird genau berichtet, auf welche Weiſe; die Kräfte verließen ihn unter den Händen ſeiner Peiniger, denn er war eine zarte, kränkliche Natur; kaum losgelaſſen, widerrief er Alles. In dieſem Zuſtande noch verfaßte er rührende Schriften. Die Tortur wiederholte ſich zu verſchiedenen Malen. Nardi, der in ſeinen Angaben ſehr gewiſſenhaft iſt, verſichert, er habe aus der beſten Quelle gehört, daß die Acten gleich beim Niederſchreiben gefälſcht ſeien. Von den Verhören iſt Vieles noch vorhanden. Savonarola wurde zum Tode verurtheilt und am 23. Mai 98, am Himmelfahrtstage, das Urtheil vollzogen.

Auf dem Platze vor dem Palaſte der Regierung war der Scheiterhaufen errichtet. Aus ſeiner Mitte ragte ein hoher Pfahl mit drei Armen, die ſich nach verſchiedenen Seiten ausſtreckten. Als die drei Männer über eine Art fliegende Brücke zu dieſem Galgen hinſchritten, ſteckte der florentiniſche Pöbel ſpitze Pflöcke von unten auf zwiſchen den Brettern des Ganges hindurch, in die ſie mit ihren nackten Füßen hineintraten.[19] Savonarola's letzte Worte waren Troſt für ſeine Genoſſen, die mit ihm duldeten. Da hingen ſie nun alle drei und die Flammen ſchlugen zu ihnen auf. Ein mächtiger

Windstoß trieb sie noch einmal plötzlich zur Seite, einen Moment lang glaubten die Piagnonen, ein Wunder werde sich ereignen. Doch schon hatte sie das Feuer wieder verhüllt, und bald stürzten sie mit dem brennenden Gerüste in die Gluth nieder. Ihre Asche wurde von der alten Brücke herab in den Arno geschüttet. Welche Gedanken müssen Savonarola's Seele bewegt haben, als das Volk, das er Jahre lang gespornt oder gezügelt hatte, das er so völlig mit seinen Lippen beherrschte, stumpf und theilnahmlos umherstand.

7.

Das Härteste, dessen man Savonarola beschuldigt hat, ist der Vorwurf, er habe seine Partei angestachelt, ihre Gegner mit Gewalt aus dem Wege zu räumen. Dies sagt Machiavelli. Es sei nur darum nichts daraus geworden, behauptet er, weil das Volk seine Andeutungen nicht scharf genug verstanden habe. Darauf ist zu antworten, daß die Piagnonen zu verschiedenen Malen im Begriff standen, mit den Waffen dreinzuschlagen, und daß Savonarola sie zurückhielt. Es ist ferner zu erwiedern, daß Machiavelli, dessen Unbefangenheit in anderen Fällen so bewunderungswürdig erscheint, sich dennoch diesem Manne gegenüber vom Haß der Partei zu einseitigen Behauptungen verführen ließ. Er gehörte zu denen, die Savonarola für einen bewußten Lügner hielten und nach Rom über ihn in diesem Sinne berichteten. Das älteste Schriftstück, das wir von Machiavelli haben, ist ein Brief über Vorgänge aus jenen stürmischen Tagen. Der gründlichste Haß athmet aus diesem Schreiben. Machiavelli war damals noch nicht dreißig Jahre alt und eben in den Staatsdienst eingetreten.[20]

Wo liegt nun das, das über die Verehrung, die der Mann einflößt, dennoch einen trüben Schatten wirft? Ich will ihn mit einem anderen Mönche von San Marco vergleichen, der lange vor ihm lebte, und der das Kloſter nicht weniger berühmt gemacht hat, als er. Die Wände ſeiner Gänge, ſeiner Capellen, niedriger, dunkler Zellen ſogar, ſind bedeckt von den Malereien Fieſole's, eines von den Nachfolgern Giotto's, deſſen Werke, erfüllt von reizender Reinheit der Empfindung und verklärt durch eine Art ſüßer, in ſich ſelbſt beſchloſſener Begeiſterung, zu den merkwürdigſten und ergreifendſten Denkmalen einer Künſtlerſeele gehören.

Seine Arbeiten ſind in der That beinahe nicht zu zählen. In gleichmäßiger ſanfter Schwärmerei ſcheint er ohne Aufhören ſeine Träume dargeſtellt zu haben. Die Geſtalten tragen etwas Aetheriſches an ſich. Er malt Mönche, die am Kreuze niederſinkend, mit zitternder Inbrunſt ſeinen Stamm umarmen, er malt Schaaren von Engeln, die aneinander gedrängt, die Luft durchſchweben, als wären ſie alle ein langgeſtrecktes Gewölk, deſſen Anblick uns mit Sehnſucht erfüllt. Es waltet ein ſo unmittelbares Verhältniß zwiſchen dem, was er darſtellen wollte, und dem, was er zu malen vermochte, und zugleich war das, was er wollte, ſtets ſo einfach und verſtändlich, daß ſeine Bilder auf Jeden einen unmittelbaren, unvergeßlichen Eindruck machen, ja manche Naturen in dieſelbe Begeiſterung zu verſetzen fähig ſind, in der ſie ſelbſt geſchaffen zu ſein ſcheinen.

Im Jahre 1387 geboren, alſo ein Zeitgenoſſe Ghiberti's und Brunnelleschi's, legte Fieſole mit einundzwanzig Jahren ſein Gelübde ab; ſechzigjährig ſtarb er in Rom, wo ſein Grab-

mal noch vorhanden ist. Eigentlich war er Miniaturmaler, man sieht das auch seinen großen Frescobildern an. Sein Leben nach Vasari's Beschreibung klingt wie eine Legende aus uralten frommen Zeiten. Er sollte Prior des Klosters werden, lehnte jedoch die Würde demüthig ab, und all seine Schicksale und Werke spiegeln das Gefühl, das ihn so bescheiden zurücktreten ließ. Und dennoch war die Wirkung, die von ihm ausging, groß und dauert jetzt noch.

Vergleichen wir den Geist jener Gemälde mit dem der Predigten Savonarola's, die dieser inmitten der Klosterhallen hielt, von deren Wänden die Werke Fiesole's niederschauten, so empfinden wir am schärfsten, was Fiesole besaß, und was Savonarola fehlte, was ihn bei seinen Gegnern so furchtbar verhaßt machte. Ein heiliger Eifer für das Gute, Wahre, Sittliche, Große entflammte sein Herz, aber daß ohne die Schönheit das Gute nicht gut, das Wahre nicht wahr, das Heilige selbst nicht heilig sei, das entging ihm. So wurde er, das weichste Gemüth, unversöhnlich und zwang seine Gegner, es auch zu sein, und so vernichtete er sich. Er vergaß, daß das, was die Menschen am meisten zwingt und bildet, nicht der bewußte Gehorsam, der heftig unterdrückte Hang zum Bösen, das gewaltsam sich selbst leitende Beharren auf einer scharf gezogenen Linie ist, die zu Gott leiten soll, sondern daß das unbewußte Aufnehmen eines freundlichen Beispiels, das leise Nachgeben, wenn das Gute und Schöne mit lockender Stimme redet, und das schmetterlingsartige Fortflattern, dem Göttlichen dennoch immer zugewandt, die Mächte eigentlich sind, die die Menschheit geheimnißvoll aber sicher weiterführen. Und so haben Fiesole's sanfte stumme Bilder

mehr gethan, als Savonarola's Donner, die beinahe ſpurlos verhallten.

Kaum aber war Savonarola geſtorben, ſo umgab ein Heiligenſchein ſeine Geſtalt, der Inhalt ſeiner letzten Tage wurde als das ruhmvolle Leiden eines Märtyrers von Mund zu Mund getragen und mit Erzählungen von Wundern untermiſcht. Wie ſein Herz nicht mitverbrannt, aus den Tiefen des Arno wieder emporgewirbelt und von ſeinen Verehrern unverſehrt aufgefiſcht worden ſei. Dem Unterliegen in den Qualen der Tortur ſetzte man das Beiſpiel des Apoſtel Petrus entgegen, der unter weniger dringenden Umſtänden den Herrn verleugnet hätte. Dagegen der jämmerliche Tod des Königs von Frankreich, der hingerafft wurde, nachdem ihm ſein Kind vorausgegangen war, erſchien als die unmittelbare Strafe des Himmels, die Savonarola vorausverkündete. Sein Bild mit einer Strahlenkrone um's Haupt wurde in Rom ſelber auf den Straßen feilgeboten.

Es iſt unmöglich, den Gedanken abzuwehren, daß ſein Leiden und ſein Tod auf den ſchaffenden Künſtlergeiſt ohne Einwirkung geblieben ſei.

Michelangelo beendete die Pietà im Jahre 1499 oder im folgenden und kehrte nach Florenz zurück.

Fünftes Capitel.

1498—1504.

Ludwig der Zwölfte, König von Frankreich. — Stellung der Florentiner zu Italien. — Die Madonna zu Brügge. — Die Madonna in der Tribune zu Florenz. — Ceſare Borgia vor Florenz. — Der David am Thore des Regierungspalaſtes. — Die zwölf Apoſtel. — Die Copie des David des Donatello. — Die Aufſtellung des David. — Lionardo da Vinci. Perugino. Die Partei der Gegner Michelangelo's. — Tod Alexander Borgia's. — Lionardo's Carton der Reiterſchlacht. — Lionardo im Gegenſatze zu Michelangelo. — Carton der badenden Soldaten. — Rafael in Florenz.

Der Tod des Königs von Frankreich war für Florenz von glücklichen Folgen gewesen. Seinem Nachfolger, dem Herzog von Orleans, der als Ludwig der Zwölfte den Thron bestieg, standen die geistigen Fähigkeiten zu Gebote, deren Karl der Achte ermangelte. Es hatte ein Ende mit dem dilettantischen Erringenwollen von Ruhm und Königreichen. Ludwig war, als er den französischen Thron bestieg, ein gereifter Mann, dessen langgehegten Pläne nun mit systematischer Arbeit ausgeführt wurden. Seine Gedanken waren längst in vollem Maße Italien zugewandt. Seine Großmutter war eine Visconti gewesen, darauf hin machte er seine Ansprüche auf Mailand geltend, und zu gleicher Zeit bereitete er sich vor, den Krieg um Neapel mit frischen Kräften aufzunehmen.

Jetzt belohnte sich die Treue der Florentiner gegen Frankreich. Zwei Feinde drohten der Stadt, die Medici und Cesare Borgia, dessen mittelitalischem Reiche, das er für sich zu gründen im Begriff war, Florenz nicht fehlen sollte. Medici und Borgia standen beide vortrefflich mit Frankreich und hofften auf die Hülfe des Königs, der ihnen gerade soviel Hoffnungen ließ, als es bedurfte, um sie an seine Politik zu fesseln, dennoch aber keinem von beiden gestattete, den

Florentinern ernſtlich zu Leibe zu gehen. Denn die franzöſiſche Geſinnung der freien Bürger erſchien dem Könige mit Recht als eine ſicherere Bürgſchaft für die Anhänglichkeit der Stadt als die Dankbarkeit Piero's oder Ceſare's, die er aus Erfahrung kannte.

So ſtand es denn gut in Florenz. Mit Venedig hatte man ſich geeinigt, es unterſtützte Piſa nicht weiter, Ludwig ſchickte ſogar Hülfstruppen. Auch im Inneren der Bürgerſchaft waren beſſere Verhältniſſe eingetreten. Anfangs ging es den Piagnonen freilich ſchlecht, und am übelſten den armen Kloſterbrüdern von San Marco. Bittſchriften der gemeinſten Unterwürfigkeit an den Papſt erforderte es, um Verzeihung zu erwirken. Ihre Glocke, die Piagnona genannt, ward als Verbrecherin rechtskräftig verurtheilt und aus dem Kloſter fortgenommen, und der arme Cronaca mit Ausführung des Urtheils beauftragt. Man ſchonte die Anhänger der geſtürzten Propheten alſo nicht, ſondern ließ ſie ſelber Hand anlegen. Die Arrabiaten räucherten die entweihten Kirchen mit Schwefel aus, durch Santa Maria del Fiore jagten ſie ein Pferd und tödteten es am Ausgange. Die Piagnonen ſelber, gedrückt, uneins und voll Furcht, wagten kaum ſich auf der Straße zu zeigen, wo die alte Ueppigkeit in glänzenden Kleidern wieder triumphirend einherzog.

Jedoch verhöhnte man ſie zuerſt auch, und wurden ſie durch den Tod und die Verbannung ihrer Häupter als politiſche Partei vernichtet; dennoch gab man denen, welche die Schriften Savonarola's hatten ausliefern müſſen, bald ihre Bücher zurück. Gegen den König von Frankreich entſchuldigte die Signorie die Hinrichtung und wälzte die Schuld von ſich

ab. Die Piagnonen entriſſen durch die Auflöſung, der ſie anheimfielen, den Arrabiaten das Band, das dieſe ihnen gegenüber vereinigte. Die Parteien fanden ſich alsbald zu anderen Verbindungen zuſammen, es kam wieder darauf an, den Palleſken Widerſtand zu leiſten und zu verhindern, daß ſie die Oberhand gewännen. Das Conſiglio grande Savonarola's wurde beibehalten.

Für den Augenblick wagten die Medici nichts gegen die Freiheit der Florentiner, wohl aber hatten dieſe Piſa zu erobern und Frankreich bei gutem Willen zu erhalten. Darauf wendete ſich ihre Politik mit allen Kräften. Die Verhältniſſe waren ſchwieriger Natur, oft hingen die finſteren Wolken dicht über der Stadt und drohten gewaltig; Gold, Glück und Gewandtheit aber leiteten die Blitze gefahrlos nebenab und mitten in den kriegeriſchen Unruhen, die ganz Italien ringsum bis dicht an ihre eigenen Mauern erfüllten, herrſchte das alte unvermeidliche Jagen nach Reichthum, Ehre und Lebensgenuß.

Als Michelangelo's erſte Arbeit nach ſeiner Rückkunft aus Rom nenne ich eine Madonna, die als ein Nachklang ſeiner römiſchen Pietà erſcheint und für deren Vollendung ihm damals eigentlich allein Zeit übrig blieb. Denn daß er des David wegen, der ſein nächſtes ungeheures Werk war, ſich aus Rom wieder nach Florenz begeben habe, iſt eine Erfindung Vaſari's, dem Condivi's einfache Angabe, er ſei wegen ſeiner häuslichen Verhältniſſe zurückgekehrt, nicht pikant genug war. Es muß immer wieder geſagt werden: Vaſari iſt es unmöglich, Facta einfach hintereinander zu erzählen, er ſucht ſie auf intereſſante Weiſe in Zuſammenhang zu bringen. Hierdurch iſt es ihm freilich gelungen, ſeinen Lebensbeſchreibungen

den Anſchein lebendigerer Wahrheit zu geben, leider aber iſt ihm zu oft nachzuweiſen, daß die Dinge aus ſeiner Phantaſie allein hervorgegangen ſind.

Bei der Madonna jedoch, von der jetzt die Rede iſt, weiche ich aber ſelbſt von Condivi ab. Es waren, als dieſer ſchrieb, fünfzig Jahr verſtrichen, ſeitdem Michelangelo die Madonna zuletzt geſehen. Entweder iſt dieſer deshalb in den Irrthum verfallen oder Condivi hat ihn falſch verſtanden. Er ſchreibt von einem Guß in Bronze, der eine Madonna darſtellte, und der von den Moscheroni, flandriſchen Kaufleuten, für hundert Ducaten gekauft und in ihre Heimath geſchickt worden ſei. Dieſe Madonna aber iſt keine Bronze, ſondern eine Marmorarbeit, ſie befindet ſich in der Kirche Notre-Dame zu Brügge, und was die Tradition, daß ſie ein Werk Michelangelo's ſei, unzweifelhaft macht, iſt neben ihrer ganzen Erſcheinung der Umſtand, daß unter dem Altare, auf dem ſie ſteht, Pierre Moscron, einer von den Moscheroni alſo die Condivi nennt, begraben liegt. Dieſer hatte die Capelle auf eigene Koſten gebaut und die Madonna auf den Altar ſetzen laſſen. Er war, wie ſeine Grabinſchrift bezeugt, Licentié ès droit und greffier der Stadt und ſtarb im Jahre 1571. Bis dahin alſo ſcheint Michelangelo's Arbeit im Hauſe der Familie Moscron geblieben zu ſein.[21]

Vaſari's leichtſinnige Methode zeigt ſich übrigens bei dieſer Gelegenheit auf das deutlichſte. Wir wiſſen genau, daß er die Madonna nicht ſah und daß Condivi ſeine einzige Quelle war. Er macht nun erſtens nach eigenem Gutdünken ein rundes Basrelief aus der Arbeit und ſagt zweitens, Michelangelo habe ſie auf Beſtellung der Moscheroni ausgeführt.

Zu der ersten Umänderung bewegte ihn vielleicht die natürliche Erwägung, hundert Scudi wären ein zu geringer Preis für eine freie Bronzestatue gewesen, daß sie aber bestellt worden sei, lügt er nur deshalb, weil das sich besser machte, als Condivi's unverbundene einfache Worte: Michelangelo habe die Statue gearbeitet und die Moscheroni hätten sie angekauft.

Diese Madonna ist eine von Michelangelo's schönsten Arbeiten. Sie ist lebensgroß. Sie sitzt da von der zartesten Gewandung umhüllt, das Kind steht zwischen ihren Knien, an das linke angelehnt, dessen Fuß auf einen Steinblock auftritt, so daß es um ein geringes höher als das rechte aufragt. Auf diesem Steine steht auch das Kind und zwar, als wollte es eben herabsteigen. Seine Mutter hält es mit der linken Hand zurück; während die Rechte mit einem Buche in ihrem Schooße ruht. Sie blickt gerade aus, ein Tuch ist ihr über das Haar gelegt, und fällt zu beiden Seiten auf Hals und Schultern anschmiegsam herab. In ihrem Antlitz, ihren Blicken hegt sie eine wunderbare Hoheit, einen königlichen Ernst, als fühle sie die tausend frommen Blicke des Volkes, das zum Altare zu ihr aufsieht. Wollte man ihr, wie es Sitte ist, von irgend einem kleinen Abzeichen einen Beinamen geben, so könnte dies von der straffen Falte ihres Gewandes sein, die von der Spitze des linken Knies durch das darauftretende Kind seitwärts niedergezogen wird. Das Kind aber gleicht durchaus dem kleinen Johannes auf dem Gemälde aus der Sammlung Labouchère's Die Aehnlichkeit erscheint so auffallend, daß die Verwandtschaft der Arbeiten, als gleichsam einer doppelten Blüthe, die demselben Gedanken entsprang, kaum abzuweisen ist.

Als zweite Arbeit ist in diese Zeit das Bild zu setzen, das Michelangelo für Messer Agnolo Doni malte, ein fast miniaturhaft feines Gemälde, das noch in die erste Periode seiner Künstlerschaft gehört. Auch ist Condivi's Zeitbestimmung dafür so allgemeiner Natur, daß sie meiner Annahme kaum im Wege steht. Es befindet sich heute in der Tribüne zu Florenz. Die Jungfrau kniet dem Zuschauer entgegen mit beiden Knien auf dem Boden und empfängt, nach rückwärts gewandt, in ihre Arme das Kind, welches ihr Joseph über die rechte Schulter von hinten her zureicht. Die Figuren sind etwa in halber Lebensgröße genommen. Johannes kommt von weitem heran, klein und ohne Zusammenhang mit der Hauptgruppe; den Hintergrund füllt eine Anzahl nackter männlicher Gestalten, die in verschiedenen Stellungen, im Halbkreise stehend oder sitzend, durchaus nichts mit der heiligen Familie vorn zu thun haben. Sie sind entfernt und klein, aber mit großer Sorgfalt gemalt und musterhaft gezeichnet. Die Gruppirung der heiligen Familie selbst dagegen erscheint mir künstlich und ohne Unbefangenheit. Die Farben sind mit der erdenklichsten Sorgfalt aufgetragen, aber das Colorit hat nichts Frisches, Blühendes. Ueberhaupt ist das Bild mehr ein Werk, das man mit Bewunderung studirt, als daß man sich unwillkürlich gelockt und von ihm festgehalten fühlte. Agnolo Doni bezahlte es mit siebzig Ducaten. Die Angabe dieser Summe bei Condivi widerlegt die Anekdote, welche Vasari bei dieser Gelegenheit erzählt, und der zufolge Michelangelo hundertundzwanzig Ducaten von Doni erhalten haben soll. Es ist derselbe Doni, dessen Portrait sammt dem seiner Frau Rafael in der Folge gemalt hat, der in seinem Hause wohl auf-

genommen war; Geſichter, die wenig Neugiererweckendes für die Welt haben würden, wenn ſie nicht durch die Hand eines ſolchen Mannes der Vergeſſenheit entriſſen worden wären.

Während Michelangelo mit dieſen Werken beſchäftigt war, überzog im Jahre 1501 die Florentiner ein plötzliches Unheil, das mit einem Schlage all die Vortheile der eben überwundenen harten Zeiten hätte vernichten können. Ceſare Borgia hatte ſiegreich in der Romagna gekämpft und wollte ſich gegen Bologna wenden. Die Bentivogli aber erkauften den Schutz Frankreichs und der König befahl dem Herzog, von ſeinem Plane zurückzutreten. Statt deſſen wollte ſich Ceſare nun zur Eroberung von Piombino aufmachen und dazu mußte er quer durch Toscana und das Gebiet von Florenz ziehen. Er unterhandelte darüber auf's freundſchaftlichſte, denn die Florentiner hielten die Päſſe der Apenninen beſetzt und konnten ihm den Eintritt verwehren. Kaum jedoch hatte er erreicht, was er wollte, als er andere Seiten aufzog und brandſchatzend in das flache Land hinunterkam.

Plötzlich waren nun auch die Medici bei ihm, die mit ihren Freunden in Florenz dieſen Moment für den günſtigſten erachteten. Die Verabredungen mit den Palleſken in Florenz waren getroffen und Ueberrumpelung der Stadt, Berufung eines Parlamentes und Umſturz der Verfaſſung die drei Stufen, die man raſch zu erſteigen hoffte. Und wie die Medici auch darin ſtets den richtigen Moment zu treffen ſuchten, daß ſie Zeiten wählten, in denen das gemeine Volk aufgeregt war, ſo kamen ſie jetzt während einer furchtbaren Trockenheit, wo die Früchte auf dem Felde verdorrten und eine Mißernte und Theuerung zu erwarten ſtanden.

Ceſare verlangte, daß das Verbannungsdecret gegen die Medici zurückgenommen würde. Er ſtand ſo drohend da, daß die Regierung ſchwankte, welche Antwort zu geben ſei. Die Medici hatten nur das eine beſcheidene Begehren geſtellt, man ſolle ihnen den Aufenthalt in ihrer Vaterſtadt wieder erlauben; ſie beſaßen Freunde in allen Kreiſen der Bürgerſchaft, die ihre Bitte unterſtützten. Unruhe bemächtigte ſich des Volkes. Man begriff nicht, daß über die Antwort, die man Ceſare zu geben hätte, auch nur berathen werden könnte. Die Häuſer wurden in Vertheidigungszuſtand geſetzt und die Waffen in Bereitſchaft. Eines Tages kommt von den Mitgliedern der Regierung einer erhitzt aus der Thür des Palaſtes. Man fragt ihn unten auf dem Platze, was er habe. Er wolle nicht dabei ſein, antwortet er, wenn da oben verhandelt würde, ob man das Vaterland verrathen ſollte. Dieſe Worte erfüllten die ganze Stadt. Man wußte, daß nahe Verwandte der Medici unter den Signoren ſäßen. Die Stimmung wurde eine ſo gefährliche, daß Ceſare's Vorſchlag verworfen ward. Aber man wolle über die Höhe der Summe mit ihm unterhandeln, wurde geantwortet, für die er als Oberbefehlshaber der florentiniſchen Truppen auch fernerhin der Freund der Bürgerſchaft bliebe. Mit anderen Worten, man wolle ſich loskaufen.

Ceſare, dem es mit der Reſtitution der Medici nicht ſo ganz Ernſt war, ließ ſich das gefallen. Vielleicht hatte er nur gedroht mit den alten Feinden, um ſowohl von dieſen die Summen zu beziehen, mit denen ſie ſeine Hülfe unfehlbar im Voraus bezahlt hatten, als auch von der Stadt günſtigere Geldbedingungen zu erlangen. Man kam auf

36,000 Gulden überein; dafür trat er als Oberbefehlshaber der florentiniſchen Truppen dem Namen nach in die Dienſte der Stadt und zog nach Piombino weiter, das er Anfang September einnahm.

Piero blieb nichts als die Hoffnung auf beſſere Zeiten. Es iſt ſeltſam, wie das Mißlingen auch dieſes Handſtreichs wiederum durch den Stolz und Hochmuth ſeines Charakters, wenn auch auf weiten Umwegen herbeigeführt worden iſt. Zu der Zeit nämlich, wo er noch in Florenz feſt ſaß und Alexander Borgia Erzbiſchof von Pampelona war, ſtudirte Ceſare, deſſen Zukunft damals weniger verſprach, das canoniſche Recht auf der Univerſität von Piſa. In Sachen eines Freundes, der in einen peinlichen Proceß verwickelt war, kam er nach Florenz herüber und begehrte, bei Piero vorgelaſſen zu werden. Man ließ ihn einige Stunden warten und endlich wieder fortgehen, ſo daß er unverrichteter Dinge nach Piſa zurückkam. Das ſoll er Piero nie vergeſſen haben.

In die Zeit aber, zu der Ceſare das florentiner Gebiet verließ und in das von Piombino einfiel, fällt die Beſtellung des David bei Michelangelo.

Vor langen Jahren hatte man einen neun Ellen hohen Marmorblock von Carrara nach Florenz geſchafft, aus dem die Conſuln der Wollenweberzunft, in deren Beſitz die Kirche Santa Maria del Fiore war, einen Propheten arbeiten zu laſſen beabſichtigten, als eine der Figuren, welche die Kuppel der Kirche außen umgeben ſollten. Dieſe Beſtellung war in der Folge zurückgenommen worden, der Stein aber bereits durchbohrt und für eine andere Geſtalt nicht zu gebrauchen. Vergebens hatte man ihn einſt Donatello angetragen, kein

Bildhauer glaubte ſich im Stande, etwas Rechtes daraus zu machen, und ſo lag er ſeit Menſchengedenken im Hofe der Werkſtätte für die Dombauarbeiten.

Jetzt aber meldete ſich Jemand, der es damit wagen wollte. Unter der Zahl derer, die im Garten der Medici gelernt hatten, befand ſich ein Bildhauer, der von Lorenzo dem Könige von Portugal geſandt wurde, und nachdem er dort großartige Bauten und Sculpturen zu Stande gebracht um 1500 wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Andrea Contucci del Monte Sanſovino, ſo hieß der Mann, bat, man möge ihm den Marmor übergeben. Die Conſuln aber, ehe ſie auf dies Verlangen eingingen, wollten erſt Michelangelo's Meinung hören, ob er nicht ſelber vielleicht etwas Gutes aus dem Marmor zu ſchaffen wüßte.

Michelangelo hatte ſoeben über eine andere Arbeit abgeſchloſſen. Der Cardinal Piccolomini, deſſen Familie aus Siena ſtammte, wollte im dortigen Dome eine Grabcapelle mit Werken der Sculptur ausſchmücken und beſtellte fünfzehn Marmorſtatuen kleineren Umfanges bei Michelangelo, der den Contract, ein ſehr intereſſantes Actenſtück, das die genauſten, peinlichſten Beſtimmungen enthält,[22] am 19. Juni 1501 unterzeichnete. Jacopo Galli, ſein römiſcher Freund, verbürgte die eventuelle Rückerſtattung vorausempfangener Gelder, falls die bedungenen Ablieferungstermine nicht eingehalten würden oder die Qualität der Statuen dem Vertrage nicht entſprechend erſchiene. Michelangelo aber, als er den ungeheuren, prächtigen Stein vor Augen ſah und den Ruhm erwog, den er durch eine Arbeit dieſer Ausdehnung in Florenz erwerben könnte, ließ die fünfzehn Statuen für Siena auf ſich beru-

hen, unterwarf den Marmor einer ſorgfältigen Prüfung und übernahm die Arbeit. Sanſovino hatte doch nur unter der Bedingung daran gehen wollen, daß er den Block durch Anfügung einiger anderer Marmorſtücke vervollſtändigte. Michelangelo aber erklärte, daß er ohne jede Zuthat arbeiten würde. Dies gab vielleicht die Entſcheidung. Am 16. Auguſt 1501 wurde der Auftrag ausgefertigt.

Zwei Jahre ſind ihm darin zugeſtanden, vom 1. September an gerechnet, und monatlich, ſolange er arbeitet, ſechs ſchwere Goldgulden Gehalt. Was am Ende dann noch nachzuzahlen ſei, ſollte dem Gutdünken und Gewiſſen der Auftraggeber überlaſſen bleiben. Am 13. September Morgens in der Frühe, es war an einem Montage, brach er den Stein an.[23] Einzige Vorbereitung für ſeine Arbeit war die Anfertigung eines kleinen Wachsmodells, das in der Ufficien noch vorhanden iſt. So meißelte er im Vertrauen auf ſein gutes Auge drauf los und Ende Februar 1503 war ſchon ſoviel geſchafft worden, daß er ſeine Arbeit als halb vollendet produciren konnte. Er bat bei dieſer Gelegenheit um Feſtſtellung des Geſammtpreiſes, und man vereinigte ſich über vierhundert Goldgulden.

Während Michelangelo, der nicht, wie es heute geſchieht, den Stein bis auf die letzte Ueberarbeitung fremden Händen überließ, ſondern vom erſten Anfang an bis zur letzten Vollendung Alles allein that, ſo in ſeine Arbeit verſenkt war, wurde im Jahre 1502 von den Medici ein neuer Verſuch gemacht, ſich der Stadt zu bemächtigen. Diesmal kamen ſie weiter, ſie hatten beſſere Verbündete und größere Mittel. Die Petrucci, die in Siena herrſchende Familie, die Baglioni von Perugia, die Vitelli und Orſini ſtanden ihnen zur Seite.

Arezzo und Cortona, zwei florentiniſche Städte, hatten ſie bereits eingenommen, und der Papſt mit Ceſare Borgia ſchienen ihren Fortſchritten kein Hinderniß in den Weg zu legen. In dieſer Noth wandte ſich die Republik an Frankreich und ihre Vorſtellungen von der Wichtigkeit der eigenen unabhängigen Exiſtenz für den König, wirkten ſo ſchlagend, daß ſie auf ſeine drohenden Befehle hin die verlorenen Städte zurückerhielt. Michelangelo aber trug dieſe neue Schuld der Dankbarkeit gegen Frankreich eine neue Arbeit ein.

Zu den Mitteln nämlich, mit denen man am Hofe des Königs operirte, gehörten nicht bloß verlockende Geldſummen, ſondern die Werke der Kunſt, die man zu Geſchenken verwandte. Schon im Jahre 1501 hatten die beiden florentiniſchen Geſandten am Hofe des Königs aus Lyon geſchrieben, der Herzog von Nemours wünſche lebhaft eine Bronzecopie des von Donatello gearbeiteten und im Hofe des Regierungspalaſtes ſtehenden Davids zu beſitzen; zwar wolle der Herr die Koſten wiedererſtatten, ſcheine aber nicht abgeneigt, das Werk als ein Geſchenk anzunehmen. Der Herzog hatte übrigens ſchon 1499 eine Anzahl Marmor- und Bronzebüſten als Geſchenk der Stadt erhalten, darunter eine, die Kaiſer Karl den Großen darſtellte.

Die Signorie antwortet auf dieſes, vom 22. Juni datirte Schreiben am 2. Juli, es ſei augenblicklich Mangel an guten Meiſtern in der Stadt, die einen ſolchen Guß auszuführen im Stande wären, doch werde man die Sache jedenfalls im Auge behalten. Dabei blieb es. Als jetzt aber, im Sommer 1502, die Noth mit den Medici einbrach und es mehr als jemals auf den guten Willen Frankreichs ankam, fand ſich

auch alsbald ein guter Meiſter für dieſen Guß. Michelangelo übernimmt ihn am 2. Auguſt des Jahres, gerade als die Franzoſen zu Gunſten der Florentiner in Arezzo einrückten.

Die Statue ſollte drittehalb Ellen[24] hoch ſein und in ſechs Monaten fertig abgeliefert werden. Das Metall giebt die Regierung. Fünfzig Gulden werden angezahlt, der endgültige Preis, wie gewöhnlich, erſt nach Vollendung des Ganzen beſtimmt. In der Folge indeſſen wurde auch durch dieſen Contract die Sehnſucht des Herzog von Nemours nach ſeinem David nicht erfüllt. Die Geſandten erinnern, die Signorie entſchuldigt ſich; endlich wird die Statue beſtimmt zu Johanni 1503 in Ausſicht geſtellt, vorausgeſetzt, daß der Meiſter Michelangelo ſein Verſprechen halte, aber es ſei freilich bei der „Denkungsart ſolcher Leute" auf Verſprechungen nicht viel zu geben. Dieſer Vorbehalt bewies ſich als begründet. Der Herzog erhielt nichts, er fiel beim König in Ungnade, und als Jahre ſpäter die Arbeit endlich vollendet worden war, wurde ſie einem anderen hohen Herrn am franzöſiſchen Hofe dargebracht. Heute weiß man nichts mehr von ihr. Ebenſowenig von einer zweiten Bronzearbeit, die Michelangelo damals für Piero Soderini, den Gonfalonier der Stadt, vollendete und die gleichfalls nach Frankreich ging. Condivi ſagt nicht einmal, was ſie vorſtellte.

Bedeutender war die Beſtellung von zwölf Apoſteln, jeder vier und eine viertel Elle hoch, über die dieſelben Conſuln der Wollenweberzunft, für die Michelangelo den David arbeitete, im Frühling 1503 einen Contract mit ihm abſchloſſen, ein Jahr gerade vor Vollendung des David. Die Leute kannten ihn jetzt einigermaßen und erfanden ein geniales Mittel, ihn

zuverläſſig zu machen. Alle Jahr ſollte ein Apoſtel abgeliefert werden. Michelangelo auf Koſten der Beſteller nach Carrara gehen und die Blöcke auswählen. Der Preis blieb dem Gutdünken überlaſſen. Dagegen würde mit jeder fertigen Statue ein Zwölftel des Eigenthums an einem Hauſe auf Michelangelo übergehen, das der Kirchenvorſtand nach ſeinen Vorſchlägen als Werkſtätte eigens für ihn erbauen ließ, ſo daß es mit der Ablieferung des letzten Apoſtels völlig in ſeinen Beſitz gelangte. Dies war gewiß lockend, und trotzdem kam nichts zu Stande, als der Apoſtel Matthäus in den gröbſten Umriſſen, der heute im Hofe der Akademie von Florenz ſteht.

Michelangelo wollte ſeinen David fertig bringen. Hier hielt er Wort. Zwar vollendete er ihn nicht, wie Condivi ſagt, in achtzehn Monaten, auch nicht in den bedungenen zwei Jahren: die Arbeit dauerte einige Monate darüber hinaus; aber wenn man die Unruhe der Zeiten bedenkt und die Zwiſchenaufträge, denen er ſich nicht zu entziehen vermochte, ſo erſcheint dieſer Zwiſchenraum gering genug. Mit dem Anfang des Jahres 1504 war die Statue vollendet. Am 25. Januar beriefen die Conſuln der Wollenweberzunft eine Verſammlung der erſten florentiniſchen Künſtler. Der David des Michelangelo ſei ſo gut wie fertig, es ſolle berathen werden, wo er am beſten aufzuſtellen ſei.

Das hier geführte Protokoll iſt noch vorhanden, es theilt den Wortlaut der vorgebrachten Meinungen mit und iſt auch deshalb wichtig, weil es über den Perſonalbeſtand der im Jahre 1504 zu Florenz befindlichen Künſtler von Bedeutung Auskunft giebt. Es führt uns in die Bewegung jenes

Tages, an dem Michelangelo zum ersten Male sein Werk den Blicken der Meister preisgab. In der Werkstätte Angesichts der Statue traten die Männer zusammen. Michelangelo hatte die letzte Zeit einen Bretterzaun um sein Werk gezogen und Niemandem den Zutritt gestattet, jetzt aber stand der jugendliche Riese unverhüllt vor Aller Augen und forderte Lob oder Tadel von denen, die in der ganzen Stadt zu einem Urtheil die Berufensten schienen.

Messer Francesco, erster Herold der Signorie, eröffnete die Sitzung. „Ich habe die Sache in meinem Geiste hin- und herüberlegt und reiflich erwogen, beginnt er. Zwei Orte habt ihr, wo die Statue stehen kann, entweder da, wo die Judith steht, oder im Hofe des Palastes, wo der David steht." Eingeschaltet sei hier die Bemerkung, daß beides Werke Donatello's sind. Die Judith, ein Bronzeguß, der jetzt unter einem Bogen der Loggia dei Lanzi seinen Platz hat, wurde im Jahre 1495 aus dem Palaste Medici fortgenommen und neben dem Eingange des Regierungspalastes aufgestellt, eine mehr seltsame als anziehende Arbeit. Der David, der mit dem einen Fuße auf das Haupt Goliath's tritt und in der Hand ein Schwert hält, ist dieselbe Statue, die Michelangelo für den Herzog von Nemours zu copiren hatte.[25] Der Hof des Palastes, in dem sie damals befindlich war, ist eng, weil das Gebäude sich so hoch erhebt, und von schöner Architektur, und das Licht, das aus der Höhe herabfällt, von eigenthümlich bläulichem Schimmer. — „Für den ersten Ort, fährt Messer Francesco fort, spricht, daß er für die Judith, als für ein böses Omen, nicht geeignet ist. Denn unsere Abzeichen sind das Kreuz und die Lilie, und es ist

nicht gut, daß da eine Frau ſtehe, welche einen Mann tödtet. Auch wurde ſie unter einer ungünſtigen Conſtellation daſelbſt aufgeſtellt. Deshalb iſt es auch ſeit der Zeit immer ſchlechter und ſchlechter bei uns gegangen und Piſa verloren worden. Was dagegen den David im Hofe des Palaſtes anbetrifft, ſo iſt er unvollkommen, denn von hinten angeſehen bietet ſein eines Bein einen häßlichen Anblick dar. Deshalb geht mein Rath dahin, dem Giganten einen dieſer beiden Plätze zu geben, am liebſten den, wo die Judith ſteht."

Wie ſeltſam klingt der politiſche Aberglaube des Mannes! So war der Boden beſchaffen, auf dem Savonarola feſten Grund gefunden zu haben glaubte. Ein Wuſt ſolcher Ideen flatterte in der Atmoſphäre jener Zeit umher und umſpann Hoch und Niedrig mit ſeinen Fäden.

Der Architekt Monciatto iſt der Zweite, der ſeine Meinung abgiebt. „Ich glaube, ſagt er, daß alle Dinge ihren Zweck haben, und daß ſie dafür angefertigt werden. Da nun dieſe Statue dafür gemacht worden iſt, um auf einem von den Pilaſtern außerhalb der Kirche oder auf einem der inneren Pfeiler ihren Platz zu finden, ſo ſehe ich keinen Grund ein, ſie jetzt daſelbſt nicht aufzuſtellen. Sie ſchiene mir da als ehrenvolle Zierde der Kirche und des Kirchenvorſtandes und auch an einem vom Verkehre berührten Orte zu ſtehen."[26] Indeſſen, da ihr doch einmal von der erſten Anſicht abgegangen ſeid, ſo ſage ich, man möge ſie im Palaſte oder im Inneren der Kirche aufſtellen. Da ich übrigens nicht ſicher bin, wo ſie am beſten ſtehen wird, ſo halte ich mich an das, was die Anderen ſagen: die Zeit war zu kurz, um über einen beſſeren Platz nachzudenken."

Nach ihm nimmt Cosimo Roselli das Wort, einer der älteren Meister, der etwas steif und hölzern in seinen Bildern erscheint. Er drückt sich ebenso confus wie sein Vorgänger aus. Er stimme den beiden Herren bei. Am besten würde die Statue im Inneren des Palastes stehen. Uebrigens sei seine Ansicht gewesen, man solle sie an der Treppe vor der Kirche rechter Hand auf einen hohen verzierten Unterbau stellen. Da würde er sie hinbringen, wenn er zu bestimmen hätte.

Sandro Botticelli äußert hierauf, Roselli habe gerade den Ort getroffen, den auch er meine. Alle Vorübergehenden sähen den David da am besten. Als Pendant auf die andere Seite könne man eine Judith hinstellen. Doch meint er, auch unter der Loggia neben dem Palaste der Regierung sei ein guter Platz für sie.

Nun kommt Giuliano di San Gallo zu Worte, einer der berühmtesten Architekten und Ingenieure in Italien. Er und sein ebenso berühmter Bruder Antonio standen in Diensten der Republik und waren oft mit der Errichtung von Festungswerken oder städtischen Bauten beauftragt. Er ist dafür, die Statue unter den mittelsten Bogen der Loggia zu stellen. Der Marmor sei zart und durch die Witterung bereits angegriffen, er müsse bedeckt stehen. Doch könne man sie auch an die innere Rückwand der Loggia stellen mit einer schwarz ausgemalten Nische dahinter.

Diese Meinung, daß der David ein Dach über sich haben müsse, erhält erneute Wichtigkeit, weil in der letzten Zeit ähnliche Bedenken laut geworden sind. Sangallo wurde damals nicht gehört. Drei Jahrhunderte lang stand die Statue

an der freien Luft, jetzt aber ist ihr Zustand so bedenklich geworden, daß man wiederum daran gedacht hat, sie unter die Loggia zu schaffen. Die heutigen Florentiner sind aber dagegen, weil sie auf ihrem alten Platze bleiben müsse.

Damals, am 25. Januar 1504, hatte man andere Einwendungen gegen die Loggia. Der zweite Herold der Signorie that sofort Einspruch. Die Loggia werde zu öffentlichen Feierlichkeiten gebraucht; solle der David durchaus darunter stehn, so möge man ihn unter ihren offenen Seitenbogen nach dem Palaste hin aufstellen. Da stände er unter einem Dache und zugleich Niemandem im Wege. Auch macht er den Vorschlag, ob die versammelten Herrschaften sich nicht lieber, bevor sie einen Beschluß faßten, an die Herren von der Regierung selber wenden wollten, unter denen Leute wären, die mit solchen Dingen Bescheid wüßten.

Nachdem eine Anzahl anderer Künstler nichts Neues vorgebracht, begegnen wir jetzt einem Manne, der sich in dieser Versammlung durch seine Worte allerdings nicht hervorthat, der aber als der größte aller damals lebenden Künstler nach kurzer Zeit auch Michelangelo gegenüber hohe Bedeutung gewinnt: Lionardo da Vinci.

Lionardo war schon im Jahre 1499 nach Florenz zurückgekehrt und vielleicht bereits dort anwesend, als Michelangelo aus Rom kam. Ludovico Sforza, sein Herr, dem er beinahe zwanzig Jahre lang gedient, fiel als das Opfer seiner eigenen ränkevollen Politik. Die Franzosen nahmen ihm sein Land, er flüchtete nach Deutschland, kam zurück, wurde abermals geschlagen, erkannt als er in erbärmlicher Verkleidung davonzukommen versuchte, und nach Frankreich

geſchleppt, wo er nach zehn Jahren elenden Gefängniſſes abſtarb.

Lionardo nahm an des Herzogs Hofe und in Mailand eine Stellung ein, wie er ſie nirgends wiederzufinden hoffen durfte. Bei allen künſtleriſchen Unternehmungen zu Rathe gezogen, als Baumeiſter am Dome angeſtellt, als Gründer einer Malerakademie, als Ingenieur für Waſſerbauten und Kriegsweſen im höchſten Anſehen, malte er Bild auf Bild zur Vergrößerung ſeines Ruhmes und krönte zuletzt Alles, was er geleiſtet, durch das „Abendmahl" im Kloſter Santa Maria delle Grazie, wo es eine Wand des Speiſeſaales einnimmt. Es war hergebracht in den italieniſchen Klöſtern, eine ſolche Darſtellung an dieſer beſtimmten Stelle anbringen zu laſſen.

Heute noch, wo das Werk beinahe verſchwunden iſt, wirkt es mit unwiderſtehlicher Gewalt durch die Bewegung der Geſtalten und durch die Kunſt, mit der ſie zu Gruppen verbunden ſind. Chriſtus bildet die Mitte; zur Rechten und zur Linken zwei Gruppen, jede von drei Geſtalten. Dadurch nun, daß im Ganzen die größte, faſt architektoniſche Symmetrie herrſcht, im Einzelnen aber eine Freiheit, durch die in der Stellung jeder Figur ihr ganzer Charakter zum Ausdruck kommt, entſteht eine Wirkung, die in Momenten der Bewunderung zu der Behauptung nöthigen könnte, es ſei dies die ſchönſte und erhabenſte Compoſition, die jemals ein italieniſcher Meiſter zu Stande brachte. Sicherlich iſt ſie das frühſte Werk jenes großartigen neuen Styles, in dem Michelangelo und Rafael ſpäter malten, denen dies Gemälde jedoch niemals zu Geſichte kam, da keiner von beiden in Mailand geweſen iſt.

Lionardo's Lieblingsarbeit aber war eine Reiterſtatue, die Francesco Sforza, den Vater des Herzogs Ludovico, darſtellte. Sechzehn Jahre brauchte er, um das Modell zu verfertigen. Im Jahre 1493, als Bianca Sforza den Kaiſer Maximilian heirathete, und die Hochzeit in Mailand prachtvoll begangen wurde, war es unter einem Triumphbogen ausgeſtellt. Und jetzt, bei der Eroberung der Stadt durch die Franzoſen, hatte es den gascogniſchen Armbruſtſchützen zum Ziel für ihre Bolzen gedient.[27] Der Herzog war gefangen, die Arbeit vernichtet, Lionardo verließ die Stadt. Er hat Unglück gehabt mit ſeinem Ruhme. Denn es war doch nur eine böſe Laune des Schickſals, daß dieſes Werk, an dem er zuletzt auf eigene Koſten hatte arbeiten laſſen, weil dem Herzog das Geld ausging, nun ſo erbärmlich zerſtört wurde, und daß das Abendmahl von der feuchten Mauer, auf die es gemalt worden iſt, vorzeitig abblätterte, während viel ältere Malereien in demſelben Saale unverſehrt geblieben ſind.

Dennoch beſitzen wir noch genug Bilder des großen Meiſters, um die Erzählungen vom Zauber ſeiner Kunſt nicht als inhaltsloſe Uebertreibungen betrachten zu müſſen. Man iſt immer ſehr geneigt, hier ungläubig zu ſein. Lionardo's Gemälde aber ſind von ſolchem Reize, daß die wahrhaftigſte Beſchreibung hinter ihnen zurückbliebe. Man würde es nicht für möglich halten, wenn man es nicht mit Augen ſähe. Er beſitzt das Geheimniß, das Klopfen des Herzens beinahe aus dem Antlitze Derer leſen zu laſſen, die er darſtellt. Er ſcheint die Natur in ewigem Sonntagsglanze zu erblicken, gar nicht anders. Wir, weil unſere Sinne ſich abſtumpfen allgemach und weil wir denſelben Verluſt bei unſeren Freunden entdecken,

glauben zuletzt, der frische frühlingsreine Anblick der Natur und des Lebens, der sich uns aufthat so lange wir Kinder waren, sei nur eine Täuschung des Glückes gewesen und das gedämpftere Licht, in dem sie uns später erscheinen, gewähre die wahrhaftigere Betrachtung. Aber treten wir vor Lionardo's schönste Werke, ob da nicht die Träume idealen Daseins wieder natürlich und inhaltsreich erscheinen! Wie einem Magnete, der durch eisenhaltigen Sand fährt, die Splitter des Metalls zufliegen und in tausend feinen Spitzen an ihm haften bleiben, während die Sandkörner machtlos abfallen, giebt es Menschen, die durch das todte Gewühl des ewigen Verkehrs hinstreifend, die Spuren des ächten Metalls darin allein mit sich forttragen, willenlos, nur ihrer Natur nach, die es von allen Seiten her aufsaugt. Es sind seltene, bevorzugte Männer, denen das zu Theil ward. Lionardo gehörte zu diesen Begünstigten des Schicksals. In Begleitung eines wunderschönen Jünglings erschien er jetzt in Florenz, Salaino's, der ihm aus Mailand dahin gefolgt war, nach dessen krausen, ineinander geringelten Locken (begli capelli ricci e inanellati, sagt Vasari) er das goldschimmernde Haar mancher Engelsgestalten gemalt hat. Salaino war sein Schüler; noch deutlicher aber offenbart sich der Grundsatz, daß das Gleiche Gleiches an sich ziehe, in einem anderen seiner Schüler, einem schönen, jungen Mailander aus guter Familie, Francesco Melzi mit Namen, dessen Gemälde von denen Lionardo's kaum zu unterscheiden waren. Aber er malte wenig, weil er reich war.

Als Lionardo nach Florenz kam, war er der erste Maler Italiens. Filippino Lippi trat ihm eine Bestellung ab, ein Altarbild für die Kirche eines Klosters, in dem Lionardo mit

ſeiner Dienerſchaft ſich einquartierte, dann aber lange zögerte, ehe er die Arbeit in Angriff nahm. Ganz ebenſo hatte er es in Mäiland gemacht, ehe er das Abendmahl begann. Tage lang ſaß er ohne die Hand zu rühren vor ſeinem angefangenen Werke, in tiefe Betrachtungen verloren, und erwartete den Moment, wo ſich ihm das Antlitz Chriſti ſo offenbaren würde, wie er es im Geiſte zu erblicken wünſchte. Es half nichts, daß der Prior des Kloſters ſich beim Herzog ſelber beklagte.

Endlich brachte er auch in Florenz etwas zu Stande, einen Carton, Chriſtus, Maria und die heilige Anna.[28] Das Volk von Florenz ſtrömte in das Kloſter, um dieſes Werk zu bewundern. Sein höchſter Triumph aber war das Bildniß der Mona Liſa, der Frau des Francesco del Giocondo, eine Schöpfung, die Alles übertrifft, was die Kunſt in dieſer Richtung hervorgebracht hat. Franz der Erſte kaufte es nach Frankreich, wo es heute noch in Louvre zu ſehen iſt. Alle Beſchreibung würde vergeblich ſein. Wie das Antlitz der ſiſtiniſchen Madonna die reinſte Jungfräulichkeit darſtellt, ſo ſehen wir hier die ſchönſte Frau, weltlich, irdiſch, ohne Erhabenheit, ohne Schwärmerei, aber von einer ſtillen, ruhenden Gelaſſenheit, mit einem Blick, einem Lächeln, einem ſanften Stolze, der ſie umgiebt, daß man mit unendlichem Vergnügen ihr gegenüberſteht. Es iſt, als ſchlummerten in ihr alle Gedanken, als lägen Liebe, Sehnſucht, Haß, Alles, was ein Herz erregen kann, eingeſummt vom Gefühle genügſamen Glückes. Vier Jahre arbeitete er daran und gab das Bild, das die höchſte Stufe der Vollkommenheit erreicht zu haben ſcheint, als unvollendet hin. Wenn er daran malte, mußte immer Saitenſpiel und Geſang im Gemache ſein, oder er lud geiſt-

reiche Leute ein, um die ſchöne Frau zu erheitern und den melancholiſchen Zug verſchwinden zu laſſen, der ſich ſo leicht in ein Geſicht einſchleicht, das ſtill hält, um gemalt zu werden. Ein ſolches Portrait war nicht geſchaffen worden, ſolange es Künſtler in Italien gab. Und ſo wuchs der Ruhm, den Lionardo aus Mailand mitgebracht, durch den, den er nun in ſeiner Vaterſtadt friſch dazu erwarb.

Michelangelo konnte ſich ihm als Maler nicht im Entfernteſten vergleichen. Als Bildhauer aber nahm er die erſte Stelle ein. Dennoch war es nicht möglich, daß die Gebiete ſcharf geſchieden blieben, da jeder von beiden Bildhauer und Maler zugleich war. Dazu die Differenz des Naturels und des Alters. Michelangelo noch keine Dreißig, ſtolz und voll Bewußtſein deſſen, was er gethan hatte und thun wollte, Lionardo, ein bald fünfzigjähriger Mann, der ſeit langen Jahren am Hofe des reichſten Fürſten von Italien die erſte Stelle eingenommen, empfindlich von Natur, durch die letzten Erfahrungen vielleicht ſogar erbittert, und nicht gewillt, mit einem Anderen das Gebiet zu theilen, das er allein zu beherrſchen gewohnt geweſen.

Bei dem Marmorblocke, den Sanſovino gefordert hatte, gerieth Michelangelo (wenn Vaſari wahr iſt) mit Lionardo zuerſt zuſammen, dem der Stein gleichfalls zugedacht geweſen war.[39] Es wäre jedoch zuviel gewagt, wollten wir annehmen, daß Lionardo's Abweſenheit im Jahre 1502 und im folgenden ſchon durch Eiferſucht auf Michelangelo herbeigeführt worden ſei. Während dieſer Zeit ſtand er in Dienſten Ceſare Borgia's als Architekt und General-Ingenieur der Romagna. Lionardo kannte den Feſtungsbau und was dazu

gehört von Grund aus, es verlangte ihn nach einer Thätigkeit, die seine Kräfte in Anspruch nähme, endlich, er war daran gewöhnt, einem Fürsten zu dienen. Keinen besseren Herrn konnte er finden als den Herzog, dessen edlere Eigenschaften den seinigen entsprachen. Dieselbe Stärke war auch Lionardo eigen, der ein Hufeisen wie Blei zusammenbog. Cesare war von königlicher Freigiebigkeit und einer der schönsten Männer. Seine ausgezeichneten Feldherrngaben erkannte Jeder an, seine Armee und besonders seine Artillerie galt für die beste in Italien. Seine Zukunft schien gesichert. Er wollte sich ein Königreich zusammen erobern, und der Anfang, den er gemacht hatte, ließ große Dinge erwarten.

Damals nämlich, als die Medici im Jahre 1502 mit ihrer Expedition verunglückt waren und auch ihm selber das florentinische Gebiet vom König von Frankreich für unangreifbare Waare erklärt worden war, hatte er sich gegen Urbino gewandt und dieses Herzogthum in seine Gewalt gebracht. Immer noch als Freund der Republik, die ihn sogar mit Mannschaften dabei unterstützte. Lionardo's Dienst also war keine Verrätherei an seinem Vaterlande, obgleich das nicht zu leugnen blieb, daß Cesare's Absichten auf die Stadt sich nicht änderten, sondern nur aufgeschoben wurden.

Wie lange Zeit er beim Herzoge blieb, ist genau nicht anzugeben. 1503 finden wir ihn im florentinischen Lager vor Pisa und 1504 endlich wieder in der Stadt selbst, wo er neben anderen Arbeiten noch immer mit dem Portrait der Mona Lisa beschäftigt war.

In der Versammlung spricht er nur wenig Worte, mit denen er sich für Sangallo's Ansicht erklärt: die Statue sei

unter die Loggia zu stellen; es werde sich schon so einrichten lassen, daß die öffentlichen Festlichkeiten nicht darunter zu leiden hätten. Diese Meinung hatte an jenem Tage die Majorität für sich, scheint es. Zur Annahme gelangte sie jedoch nicht. Einer von den Herren, der Goldschmied Salvestro, trat mit dem Vorschlage auf, man möge doch denjenigen, der die Bildsäule gearbeitet hätte, auch den Ort bestimmen lassen, den sie künftig einnehmen sollte. Er würde am besten wissen, wohin sie paßte. Darauf scheint man späterhin zurückgekommen zu sein. Michelangelo's Ansichten aber stimmten mit denen des ersten Herolds der Signorie überein. Er verlangte den Platz neben der Thüre des Palastes, und dafür entschied man sich.

Aus der Zahl derer, welche versammelt waren, nenne ich noch Filippino Lippi, Granacci, Pier di Cosimo, Lorenzo da Credi und zuletzt den, der nach Lionardo der wichtigste ist, Pietro Perugino. Er und Lionardo waren Jugendfreunde und bei Verocchio zusammen in der Lehre gewesen. Perugino, schon an sechzig Jahre alt, hatte sich Ruhm und Geld erworben und besaß ein Haus in Florenz, wo er, umgeben von Schülern und von Bestellungen überhäuft, das thätigste Dasein führte. Er hatte in Florenz eine neue kräftige Manier an die Stelle der hergebrachten Delicatesse zu setzen gewußt und wird als der Gründer derjenigen Richtung betrachtet, in der Rafael so Großes leistete. Mit kräftigem Schatten rundete er seine Gestalten und löste sie los vom Hintergrunde; statt des üblichen Gedränges von Figuren, das die Gemälde der florentinischen Meister zu erfüllen pflegt, gab er geordnete Gruppen, die weniger zahlreich, aber vollendeter er-

ſchienen. Seiner Natur nach war er derb, zu handwerksmäßiger Ausbeutung ſeiner Kunſt immer ſtärker hinneigend und ohne die Gabe, ſeinen Arbeiten den geheimnißvollen Reiz zu geben, der den Werken der größten Meiſter innewohnt.

Nehmen wir ihn in erneuter Verbindung mit Lionardo, zählen wir die Schüler und Genoſſen hinzu, die ſich zu beiden hielten, und denken wir ſie in Oppoſition gegen Michelangelo, ſo ſehen wir dieſen allein einer gewaltigen Gegnerſchaft gegenüber. Es wäre nicht zuläſſig, dergleichen anzunehmen, und die Gefühle, die durch ſpätere Ereigniſſe erregt wurden, auf dieſe Zeiten ſchon zurückzudatiren, wenn nicht die beſtimmteſten Andeutungen vorlägen, die dazu berechtigten. Denn noch war der David nicht auf ſeiner Stelle und all der Ruhm, der Michelangelo daraus erwuchs und der den Neid der Anderen hätte erwecken können, kaum im Entſtehen begriffen, als ſchon der bitterſte Haß gegen ihn zum Durchbruch kam.

Die Statue hatte ein Gewicht von 18,000 Pfund. Cronaca erfand das Gerüſt, um ſie fortzuſchaffen, ein Balkengeſtell, innerhalb deſſen ſie an hänfenen Stricken aufgehangen war. Sie blieb ſo in leiſe ſchaukelnder Bewegung, ohne anzuſtoßen, während das Ganze, auf vierzehn geölten Balken liegend, durch Winden langſam fortgezogen wurde. Vierzig Mann arbeiteten daran. Vaſari lobt die eigenthümlich geſchlungene Schleife des Strickes, die ſich auf das bequemſte umlegte und von ſelbſt immer feſter anzog.

Am 14. Mai Abends um Ave Maria wurde die Statue aus der Werkſtätte in's Freie gezogen. Die Mauer über dem Thor hatte müſſen durchbrochen werden, um den Ausgang zu ermöglichen. Die Figur hing aufrecht ſchwebend inmitten des

Gerüſtes. Man kam langſam vorwärts und verließ ſie mit einbrechender Nacht, um am Morgen weiter zu arbeiten. Nun zeigte ſich, was Giovanni Piffero, einer der berathenden Meiſter, vielleicht damit gemeint, als er geſagt, es könne ihr, wenn ſie in der Loggia ſtände, leicht ein ſchlechter Kerl mit einer Stange einen Stoß verſetzen: denn bei Nacht wurde jetzt mit Steinen nach ihr geworfen. Eine Wache mußte beordert werden, um ſie zu ſchützen. Drei Tage dauerte der Zug durch die Straßen und Nachts die Angriffe. Man attaquirte die Wachen, und acht von denen, die ergriffen wurden, kamen in's Gefängniß. Kein Gedanke daran, daß Lionardo oder Perugino auch nur eine Ahnung von dieſen Schändlichkeiten gehabt, zu natürlich aber die Annahme, daß die ſpäter ſich offen manifeſtirende Feindſchaft zweier künſtleriſcher Parteien beginnend hier ſchon ihren Einfluß geäußert.

Am 18. Mai 1504 mit Anbruch des Tages langte man auf dem Platze an. Die Judith des Donatello wurde bei Seite geſchafft und der David an ihre Stelle geſetzt. Michelangelo hatte die Größe des Blockes ſo vollſtändig benutzt, daß oben auf dem Haupte der Statue ein Stückchen von der natürlichen Rinde des rohen Steines ſichtbar geblieben war. Der David ſteht einfach da, die Arme fallen ihm zu beiden Seiten in der natürlichſten Ruhe von den Schultern herab. In der Rechten hält er die Schleuder. Sonſt nichts Fremdes an ihm; völlig nackt, iſt er das ungeheure Bild eines etwa ſechzehnjährigen Jünglings.

Seine Aufſtellung war wie ein Naturereigniß, nach dem das Volk zu rechnen pflegte. Man findet: ſo und ſo viel Jahre nach der Aufſtellung des Giganten. Sie wird ange-

führt in Aufzeichnungen, in denen ſonſt keine Zeile für die Kunſt übrig war. Seit Jahrhunderten ſteht der David nun an der Thür des dunklen, gewaltigen Palaſtes und die Schickſale der Stadt ſind mit an ihm vorübergegangen. Man tadelt dies und jenes, findet ihn zu groß für den Gedanken, oder den Gedanken zu klein für ſeine Größe, einen faſt knabenhaften Jüngling ſolle man coloſſal nicht darſtellen. Werke von dieſem Umfange aber bedürfen öfterer Betrachtung. Man muß ſich an ſie gewöhnen, um ſie zu faſſen in ihren Verhältniſſen. Die natürliche Hoheit der reinen jugendlichen Schönheit ſtrahlt aus dieſen Gliedern, und die Florentiner haben recht, den David als den guten Genius ihrer Stadt zu betrachten, der da ſtehen bleiben ſoll, wohin ihn der Meiſter ſelbſt geſtellt hat. Ich als Florentiner würde vom Aberglauben nicht frei ſein, daß die Verrückung ſeines Standes ein böſes Omen ſei.

2.

Die Vollendung des David traf in einer Weiſe mit der Befreiung der Stadt von ihren drei gefährlichſten Feinden zuſammen, daß ſeine Aufſtellung auch dadurch zu einem denkwürdigen Momente ward.

Die beiden erſten, die zu Grunde gingen, waren die Borgia, Vater und Sohn. Ceſare Borgia, oder wie er nach ſeiner Heirath mit einer franzöſiſchen Prinzeß gemeinhin genannt wurde, der Duca Valentino,[30] ſtand im Jahre 3 auf dem Gipfel ſeiner Macht. Die Romagna, Urbino und Piombino gehorchten ihm, Ferrara dem Gemahle ſeiner Schweſter,

Piſa, Siena und Florenz lag die Schlinge um den Hals, mit Venedig ſtand man in gutem Einvernehmen; Neapel war der letzte große Fang, den er zu thun hoffte. Einſtweilen, im Herbſte des Jahres, hatte er auf Piſa ſeine Augen geworfen, an dem ſich Florenz noch immer fruchtlos abarbeitete.

Er verſtärkte ſeine Truppen und ſchaffte mehr Geld zuſammen. Vater und Sohn bedienten ſich verſchiedener Mittel zu dieſem Endzweck. Reiche Leute, denen ſich beikommen ließ, vergifteten ſie und ſetzten ſich in Beſitz der Erbſchaft. Das Gift, deſſen ſich der höchſte Prieſter der Chriſtenheit zu dieſem Zwecke gewöhnlich bediente, war ein ſchneeweißes Pulver von großer Feinheit und angenehmem Geſchmacke, das langſam wirkend in den Körper überging, aber ſicher bis zum gewünſchten Ende fortwirkte. In anderen Fällen wandte man raſchere Mittel an. Am beliebteſten war der einfache Mord, der dann ſogar nothwendig erſchien, wenn derjenige, auf den man es abgeſehen, in Eſſen und Trinken Vorſicht anwandte. Denn hier war man mißtrauiſch. Es kam vor, daß große Herren, welche von den Päpſten gefangen geſetzt wurden, beinahe verhungerten, weil ſie ſich die fremden Speiſen anzurühren weigerten.

Der 15. Auguſt 1503 war zu einer jener ſtilleren Hinrichtungen beſtimmt, der Cardinal von Corneto das auserſehene Opfer. Der Papſt begab ſich gegen Abend nach ſeiner dicht beim Vatican gelegenen Villa, dem Belvedere, wo man ſich von der Hitze des Tages erholen wollte. Einige Flaſchen vergifteter Wein waren vom Herzoge einem der aufwartenden Diener mit der Weiſung übergeben worden, nur dem Cardinal und keinem Anderen daraus einzuſchenken.

Die Hitze war groß, der Papst fühlte sich ermattet und durstig, die Mahlzeit war noch nicht bereit, ja der Mundvorrath, den man erwartete, noch gar nicht eingetroffen. Er verlangte zu trinken; nur einige Flaschen Wein fand man vor, Niemand wußte, wie gefährlich sie waren, oder die, welche es wußten, wollten sich nicht daran erinnern, — er trank davon und Cesare, der dazukam, ließ sich ebenfalls verlocken. Der Papst stürzte sogleich wie todt zu Boden und wurde sterbend in den Vatican getragen. Am dritten Morgen lag seine Leiche in Sanct Peter. Ungeheurer Jubel erfüllte die Stadt, die Römer stürzten herbei und konnten sich nicht sättigen an dem Anblick des Mannes, der blau und aufgedunsen, endlich machtlos und vernichtet war, wie eine Schlange, die sich mit ihrem eigenen Gifte getödtet hatte.

Cesare kam davon. Er kannte Gegenmittel und war rechtzeitig damit versehen worden. Seine Riesennatur überwand den Angriff, aber jetzt, im wichtigsten, entscheidendsten Momente seiner Laufbahn, sah er sich krank und beinahe unfähig, seine Macht wirken zu lassen. Daß der Papst sterben müßte, hatte er vorausgewußt; die spanischen Cardinäle waren von ihm gewonnen, er wollte einen Papst machen, wie er ihn brauchen konnte. Jetzt beklagte er sein Schicksal, daß er alle Möglichkeiten berechnet, nur die eine nicht, die Krankheit, die ihm die Hände fesselte.

Gewählt wurde der Cardinal Piccolomini, derselbe, für den Michelangelo in Siena zu arbeiten hatte, alt und kränklich, ein Auskunftsmittel, weil man sich noch nicht verständigen konnte. Er bestieg als Pius der Dritte den heiligen Stuhl. Während seiner Regierung vereinigten sich die Cardinäle, er

wurde vergiftet und mit ſeltener Einſtimmigkeit nun der Cardinal Vincula an ſeine Stelle gewählt. Mitbewerber waren die Cardinäle d'Amboiſe und Ascanio Sforza. Vincula trat unter dem Namen Giulio der Zweite die Regierung an. Ein alter Mann, zerfreſſen von Leidenſchaften und von der Krankheit, die damals Europa peinigte. Man hat in einem Zuge ein Bild ſeines Charakters wenn man erwägt, daß es ihm, dem unermüdlichen Todfeinde der Borgia's, trotz allem Geſchehenen gelang, Ceſare durch Verſprechungen auf ſeine Seite zu bringen. Nach einem ſolchen Meiſterſtücke waren die übrigen Cardinäle leichtere Arbeit. Seine Verheißungen überſtiegen allen Glauben und wurden für baar angenommen. Wer ihm nur irgend nützlich ſein konnte, empfing zugeſagt, was er begehrte. Sein Leben lang war Vincula als ein Mann bekannt geweſen, der das gegebene Wort hielt. Alexander Borgia ſogar hatte das anerkannt. Jetzt verwerthete er den ſo mühſam erworbenen guten Namen. Dennoch war es kein Geiz, der ihn ſo handeln ließ, denn was er beſaß, gab er hin. Er wollte unter allen Umſtänden Papſt werden.

Am ärgſten wurde aber dem Herzoge mitgeſpielt, der im Beſitz der Engelsburg die Stadt beherrſchte und deſſen Truppen drohend in der Romagna lagen. Ceſare erhielt das Verſprechen, Alles würde ihm erhalten bleiben; ferner, ſeine Tochter ſolle mit Maria Francesco della Rovere, dem Neffen des Papſtes, verheirathet werden; zum Schluß, er ſolle, wozu ihn ſein Vater gemacht, Generalcapitain des päpſtlichen Heeres bleiben. Giulio nahm ihn zu ſich in den Vatican; ſie wohnten da zuſammen; in der innigſten Uebereinſtimmung lebend

beriethen ſie die Zukunft. Endlich macht ſich Ceſare auf, um ſeine Staaten zu erreichen. In Oſtia aber holen ihn die Leute des Papſtes ein, er müſſe noch einmal mit ihnen zurück. Er wittert Unrath und rettet ſich vor der Gewalt auf ein ſpaniſches Schiff, das ihn nach Neapel bringt, wo er von Gonſalvo di Cordova, dem ſpaniſchen Vicekönig, glänzend aufgenommen wird. Von dort will er ſich nun in die Romagna begeben, allein als er eben das Schiff beſtiegen hat, wird er plötzlich zum Gefangenen erklärt und nach Spanien geführt, von wo er nie wieder nach Italien zurückkehrte. Wie dieſes Ende der Borgia's ein ihrem Leben entſprechendes war, ſo iſt der Tod Piero dei Medici's mit dem ſeinigen in Einklang. Nach dem für ihn ſo beſchämenden letzten Rückzuge aus Toscana hatte er Florenz einſtweilen aufgegeben und war zur franzöſiſchen Armee nach Neapel gegangen. Aber auch hier verfolgte ihn das Unglück. Die Spanier begannen gerade die Oberhand zu gewinnen. Am 28. December kommt es am Garigliano zur Schlacht. Es handelte ſich darum, den Fluß mit Gewalt zu überſchreiten. Die Franzoſen werden geſchlagen und Piero ertrinkt.

Den Florentinern blieb jetzt nur eine Sorge noch: Piſa war wieder zu erobern. Erlöſt aber von dem Drucke der Befürchtung, die ihnen von den Borgia's und Medici's erwuchs, konnten ſie den Krieg mit den beſten Hoffnungen auf Erfolg fortſetzen.

3.

Nachdem Michelangelo ſich in ſo glänzender Weiſe ausgezeichnet hatte, fühlte man, ſcheint es, in Florenz, daß auch

Lionardo da Vinci Gelegenheit gegeben werden müſſe, etwas Großes zu thun. Soderini, ſeit dem Herbſte 1502 zum Gonfalonier auf Lebenszeit erwählt, weil die Stadt ihm und ſeinem Bruder, dem Biſchof von Volterra, die rettende Hülfe Frankreichs zu verdanken hatte, war Lionardo's beſonderer Freund. An Soderini lag es wohl, daß man einen würdigen Auftrag als eine Ehrenſache anſah. Er machte den Vorſchlag, die leeren Wände des Saales, in welchem das Conſiglio grande tagte, mit Gemälden bedecken zu laſſen. Anfang Februar 1504, kurze Zeit alſo nachdem über den David berathen worden war, erhielt Lionardo den Auftrag, die eine große Wand des Saales auszumalen. Zur Anfertigung des Cartons richtete man ihm den ſogenannten Saal des Papſtes im Kloſter Santa Maria Novella ein, wo in früheren Zeiten die Päpſte und anderer fürſtlicher Beſuch abzuſteigen pflegte.

Ueber den Inhalt des von ihm geſchaffenen Gemäldes ſind wir nicht ganz im Klaren, da es ſammt dem Carton zu Grunde gegangen iſt und die vorhandene Copie nicht mit der Beſchreibung ſtimmt, welche von Lionardo's eigener Hand davon auf unſere Tage kam. Seine Worte umfaſſen ein complicirtes Werk mit vielen Gruppen, die ſich zu einem großen Ganzen verbinden, die Copie dagegen giebt nur eine einzige Gruppe, ein Gefecht von Reitern, die wahrhaft furienmäßig ineinander verbiſſen ſind. Menſchen und Pferde fallen ſich an und bilden ein Knäuel, deſſen Mittelpunkt ein ſeine Fahne vertheidigender Krieger iſt. Eine Art cannibaliſcher Mordwuth erfüllt die Geſichter und die ganzen Geſtalten; ſeltſame Rüſtungen nach Art der alten Römer bedecken ſie;

in den kühnſten Stellungen winden ſich die Körper — Alles meiſterhaft gezeichnet. Jedenfalls bildeten dieſe kämpfenden Reiter den Mittelpunkt des Gemäldes. Die uns erhaltene Copie iſt von Rubens, meiſterhaft geſtochen von Edelinck. Doch wiſſen wir nicht, wie viel Rubens von ſeinem Eigenen dazu that und wie treu er ſich an das Original gehalten hat. Die Florentiner müſſen wie verblüfft vor dem Werke geſtanden haben. Es war durchaus etwas Neues. Niemand konnte erwarten, daß derſelbe Künſtler, der bisher die zarteſten Bilder ſeiner ſanft hinträumenden Phantaſie entlockte, in koloſſalen Figuren die entfeſſelten Leidenſchaften wüthender Soldaten darſtellen würde.

Michelangelo verbrachte den Sommer 1504, in welchem Lionardo mit dieſem Werke beſchäftigt war, ohne anſtrengende Arbeit. Er las die Dichter und dichtete ſelbſt, ſagt Condivi. Zu thun war indeſſen immer noch ſo viel, daß er vom Morgen bis zum Abend hätte arbeiten können. Der David von Bronze wartete auf ſeine Vollendung; für den David vor dem Palaſte mußte noch das Poſtament geſchafft werden, erſt im September waren alle Arbeiten daran beendet; die zwölf Apoſtel für Santa Maria del Fiore warteten; endlich die Arbeiten für den Dom von Siena. Hieran ſcheint er zunächſt gedacht zu haben, bewogen wohl durch Piccolomini's Wahl zum Papſte. Im October 1504 waren vier Stück Statuen fertig, andere aber bereits vorausbezahlt. Der Contract wurde erneuert und mehr Zeit zugeſtanden. In zwei Jahren ſollten die übrigen elf nachgeliefert werden. Würde Michelangelo krank, heißt es in dem Schriftſtücke, ſo käme die verlorene Zeit in Abzug.

Dieſe Clauſel ſcheint mehr allgemeiner Vorſicht als beſonderer Befürchtung entſprungen zu ſein, denn obgleich Michelangelo in ſeiner Jugend von zarter Conſtitution war, ſo änderte ſich das in der Folge. Sein Körper wurde immer kräftiger. Er war mager, von feſten Sehnen und gedrungenem Knochenbau; er hatte breite Schultern, von Statur aber war er eher klein als hoch gewachſen zu nennen. Enthaltſamkeit in jeder Beziehung und die Arbeit ſtählten ihn. Zu entbehren brauchte er nichts, denn er verdiente große Summen, aber er ließ das Geld liegen oder unterſtützte ſeine Familie damit. „So reich ich bin, ſagte er einmal in hohem Alter zu Condivi, ich habe doch immer wie ein armer Mann gelebt.“ Auch darin ſtach er ab gegen Lionardo, der im Bewußtſein ſeiner ſchönen Geſtalt Luxus um ſich her bedurfte und mit Gefolge einherzog.

Feurige Augen und ein prachtvoller Bart gaben dieſem ein abſonderlich imponirendes Ausſehen, Michelangelo's Kopf dagegen war faſt abnorm gebildet. Die Stirn ſtand mächtig vor, der Schädel war breit, die untere Partie des Geſichtes geringer als die obere, er hatte kleine, lichte Augen; was ihn aber geradezu entſtellte, war die Naſe, die ihm Torrigiano, einer ſeiner Mitſchüler, im Garten der Medici durch einen Fauſtſchlag zerſchmettert hatte. Michelangelo ſoll ihn gereizt haben; doch wird andererſeits behauptet, es ſei der bloße Neid geweſen. Er wurde damals für todt nach Hauſe getragen. Torrigiano mußte flüchten und durfte lange Jahre nicht nach Florenz zurückkehren. Er war ein roher Menſch, der ſich öffentlich ſeiner That rühmte (Benvenuto Cellini erzählt es), und ſpäter elend um's Leben kam.

Vielleicht war es dieſe Entſtellung des Geſichtes, die Michelangelo's natürliche Neigung zu Melancholie und Einſamkeit erhöhte und ihn herbe und ironiſch machte. Er war im höchſten Grade ſanft, duldſam und gutmüthig, er hatte eine natürliche Scheu, den Leuten wehe zu thun, aber in Sachen der Kunſt duldete er keine Kränkung ſeines guten Rechtes. Er erkannte die Anderen unparteiiſch an, aber auch ſie ſollten ihn nicht für leichter nehmen als er in der That wog. Er beſaß ein gewaltiges Selbſtgefühl; wo ihm däuchte, daß er der Erſte ſein könnte, ſollte es nicht an ihm liegen, daß dies verborgen bliebe.

Dieſer Geſinnung entſprangen vielleicht die Gründe, die ihn zum Entſchluſſe brachten, nun auch als Maler zu zeigen, was er vermöchte. Lionardo war der größte: mit ihm mußte er ſich meſſen. Lionardo malte die eine Wand des großen Saales: er wollte die andere malen. Die Nachrichten fehlen, ob ſein Wille oder anderer Leute Meinung den erſten Anſtoß gab, daß ihm im Herbſte 1504 der Auftrag zukam, die zweite Wand des Saales mit einem Gemälde zu verſehen. Soderini forderte ihn dazu auf, Michelangelo ſchlug ein. Dieſe Beſtellung zeigt deutlicher als alles andere, welch ungemeinen Begriff man von ſeinen Fähigkeiten hegte.

Er hatte ſo gut wie nichts gemalt bis dahin; die beiden Madonnen waren doch kaum zu rechnen. Dieſe Bilder, ſo ziemlich das Einzige, das er zu Stande gebracht, konnten unter gewöhnlichen Umſtänden nicht genügen, um das Zutrauen zu erwecken, er werde jetzt ein koloſſales Werk zu liefern im Stande ſein, würdig, einem Gemälde Lionardo's gegenüber geſtellt zu werden. Und man traute es ihm dennoch zu!

Lionardo, dem von Rechts wegen, wenn er ſeine Aufgabe würdig löſte, die andere Wand hätte zufallen müſſen, mußte ſich gekränkt und gleichſam im Voraus auf's ungünſtigſte beurtheilt ſehn, denn ſein Carton war fertig, als Michelangelo den ſeinigen begann. Man räumte dieſem für die Arbeit einen großen Saal im Spital der Färber zu Sant Onofrio ein. Einige Daten aus Rechnungen, die Gaye auffand, kommen hier ſehr zu Statten. Am 31. October 1504 erhält der Buchbinder Bartolomeo di Sandro ſieben Liren für vierzehn Bogen bologneſer Royalpapier zum Carton des Michelangelo; der Buchbinder Bernardo di Salvadore fünf Liren, um den Carton zuſammen zu kleben; im December werden die Handwerker bezahlt, welche das Papier auf das Gerüſt aufgeſpannt haben; auch findet ſich die Rechnung des Apothekers für Wachs und Terpentin, womit man Papier tränkte, das zu Fenſtern dienen ſollte. So ſehen wir Michelangelo hier zeichnen, Lionardo dort malen und Florenz nach innen und außen in zufriedenſtellenden Verhältniſſen. Niemals entwickelte ſich die Blüthe der Stadt ruhiger als in jenen Tagen, nie hat die Kunſt in Florenz Größeres gethan und Größeres verheißen als damals.

4.

Um dieſem Anblick für unſere Augen den höchſten Glanz zu ertheilen, ſtellt ſich nun auch Rafael ein. Im Herbſt 1504 erſchien er zum erſten Male in der Stadt. Er war achtzehn Jahre alt und kam aus Siena, wo er mit Pinturicchio in der Bibliothek gemalt hatte, welche der Cardinal Piccolomini als Anbau des Domes errichtete. Dicht

neben ihrem Eingang, der in's Innere des Domes geht, befindet sich die Capelle, für die Michelangelo die fünfzehn Statuetten übernommen hatte. Diese Bibliothek, ein wundervoller Raum, ist mit umfangreichen Frescogemälden von Pinturicchio, einem Schüler Perugino's geschmückt, zu denen auch Rafael Entwürfe geliefert haben soll. Nach Florenz hätte ihn dann die Bewunderung gelockt, sagt Vasari, mit der er von Lionardo und Michelangelo's Arbeiten sprechen hörte.[31]

Giovanni Santi, Rafaels Vater, ein Mann, der als Maler und Verfasser einer gereimten Chronik, welche die Geschichte seiner Landesherren, der Herzöge von Urbino, enthält, Ehrenwerthes, wie man zu sagen pflegt, geleistet hat, starb im Jahre 1494. Rafael hatte ihm früh bei der Arbeit helfen müssen, war dann zu Perugino in die Lehre gethan worden und endlich, da dieser bald hier, bald dort arbeitete und mehr in Florenz als in Perugia zu Hause war, sich selbständig weiter zu bringen, genöthigt gewesen. In Urbino protegirte ihn die herzogliche Familie. Er besaß, als er in Florenz ankam, ein Schreiben der jungen Herzogin, die ihn dem Gonfalonier Soderini dringend empfahl und seinem Talente wie seiner Person das schönste Lob ertheilt. Der Brief ist vom 1. October 1504 datirt; durch ihn sind wir in Stand gesetzt, Rafaels Ankunft annähernd festzustellen.

Gönner und Freunde fanden sich sogleich. Rafael war die Liebenswürdigkeit selbst, la gentilezza stessa sagt Vasari, die jüngeren Künstler schlossen sich ihm an, in vornehmen Familien ward er gern gesehen; zum Dank für erwiesene Freundlichkeit malte er Bilder und ließ sie in den Häusern

zurück, in denen er ſich wohl befunden. Wie koſtbar wäre eine nähere Mittheilung aus dem florentiner Leben dieſes einzigen Herbſtes, wo die drei größten Künſtler der neueren Zeit zuſammentrafen. Lionardo im Begriff, mit Michelangelo einen Zweikampf einzugehen, in dem es ſich um eine ungeheure Beute von Ruhm handelte, Rafael zwiſchen beiden noch ohne feſte Pläne und eigene Gedanken und nur mit einer Ahnung der großen Zukunft erſt im Herzen, der er entgegenging. Wichtig wäre die nähere Kenntniß jener Epoche, weil in ihr die Keime zu den ſpäteren perſönlichen Verhältniſſen der drei Meiſter zu liegen ſcheinen. Rafaels verſtorbener Vater war mit Lionardo genau bekannt geweſen, Perugino, Rafaels Lehrer, Lionardo's Freund: Rafael jung, feurig, anſchmiegſam ſieht zum erſten Male die erſtaunlichen Werke da Vinci's und geräth mitten hinein in die eiferſüchtige Erregung der Parteien. War es nicht natürlicher, daß er, ſtatt an das zu glauben, was der Gegner all ſeiner Freunde und Gönner erſt thun *wollte*, ſich an das hielt, was dieſe ſelbſt bereits geleiſtet hatten? Es iſt ſo viel von dem geſprochen, was Rafael und Michelangelo in der Folge getrennt hielt: dies aber waren die Umſtände, unter denen ſie ſich zum erſten Male begegneten.

Wie verſchiedenartig iſt die Jugend dieſer drei Männer und die Art, wie ſie in die Kunſt hineinkamen. Michelangelo gegen die Wünſche ſeiner Eltern durch unbeugſamen eigenen Willen, Lionardo als ein reicher, junger Menſch mit ſeinem Talente ſpielend, Rafael als der Sohn eines Malers, unter deſſen Farbentöpfen er aufwächſt, als gäbe es auf der Welt nur dieſe eine Thätigkeit. Michelangelo, von Anfang an ſelb-

ſtändig eigene Ideen verfolgend und in Oppoſition gegen Eltern und Meiſter, Lionardo nicht weniger eigenwillig ſeiner Phantaſie nachgehend und im ganzen Gebiete der Kunſt umherſuchend nach abenteuerlichen Aufgaben, die ihn zur Erprobung ſeines Geiſtes verlockten, Rafael in einer ſtillen Nachahmung gegebener Vorbilder ſoſehr befangen, daß ſeine Werke kaum von den Arbeiten derer zu unterſcheiden ſind, mit denen er ſich zuſammen fand. Und auch die Zukunft, die ſich dieſe drei bereiteten, doch nur ein Product des einen hervorſtechenden Charakterzuges, der genialen Launenhaftigkeit bei Lionardo, des heftigen Willens bei Michelangelo, und einer faſt weiblichen Hingabe an die Verhältniſſe, die ſein Schickſal geſtalteten, bei Rafael.

Bei allen Dreien ſollte hierin bald eine entſcheidende Wendung eintreten, und zwar am erſten bei Michelangelo, den das Jahr 1505 mit dem Manne bekannt werden ließ, durch den er in ſeiner ganzen Größe erkannt und in allen ſeinen Fähigkeiten zur höchſten Entwicklung gezwungen ward.

Sechstes Capitel.

1505 — 1508.

Giulio der Zweite. — Giuliano di San Gallo. Berufung nach Rom. Bramante. — Grabmonument des Papſtes. — Umgeſtaltung der alten Baſilika von Sanct Peter. — Reiſe nach Carrara. — Sinnesänderung des Papſtes. — Flucht. — Schreiben Giulio's an die Signorie von Florenz. — Anerbieten von Seiten des Sultans. — Rückkehr nach Rom als Geſandter der Republik. — Feldzug des Papſtes gegen Bologna. — Einnahme der Stadt. — Carton der badenden Soldaten. — Lionardo's Gemälde im Saale des Conſiglio. — Berufung nach Bologna. — Statue des Papſtes. — Unruhen in Bologna. — Aufſtellung der Statue. — Francesco Francia. — Rückkehr nach Florenz.

Die Politik des Vaticans hatte durch den Wechsel der Personen keine allzugroße Veränderung erlitten. Cesare Borgia's Zweck war die Herstellung eines nationalen einigen Reiches gewesen, Giulio der Zweite wollte nichts Anderes. Auch er hatte eine Familie, die er groß zu machen suchte, auch ihn unterstützten Gift, Mord, Verstellung und offene Gewaltsamkeit. Wie die Borgia's mußte er zwischen Spanien und Frankreich die vortheilhafteste Mitte zu halten suchen. In zwei Punkten aber unterschied er sich vom Papste Alexander: er ließ nicht durch Andere Krieg führen, sondern zog in eigener Person zu Felde und was er eroberte, sollte der Kirche gehören und nicht den Rovere's, seiner Familie. Diese beschränkte er auf Urbino, ihr Herzogthum. Als er starb, hinterließ er einen Schatz in den Gewölben der Engelsburg, den seine Verwandten nicht berühren durften, den kein anderer als der auf ihn folgende Papst besitzen sollte. Eine rauhe, stolze Würde liegt in Giulio's Auftreten und seine Wildheit artete nie in Grausamkeit aus. Was ihn aber vor allen anderen Päpsten vor ihm und nach ihm geadelt hat, ist seine Freude an den Werken großer Künstler und der Blick, mit dem er sie erkannte und zu sich emporzog.

Unter den Männern, die er sogleich nach Rom berief, war einer der vornehmsten Giuliano di San Gallo. Dieser hatte in früheren Zeiten Ostia für ihn, als Cardinal Vincula, befestigt. Man setzt diese Bauten in den Anfang der achtziger Jahre. Sangallo kam, als er damals nach Ostia berufen ward, aus Neapel, wo er im Auftrage des alten Lorenzo dei Medici einen Palast für den Herzog von Calabrien, den Sohn des Königs, baute. Er gehörte zu den glücklichen Leuten, die überall Ruhm und fürstliches Wohlwollen finden. In Mailand war er von Ludovico Sforza glänzend empfangen worden; in Rom mußte er für Vincula einen Palast bauen, Alexander der Sechste beschäftigte ihn, Cesare Borgia desgleichen; in Savona, dem Geburtsort der Rovere, baute er für Vincula wiederum, dem er dann nach Frankreich folgte, wo ihn der König in Affection nahm; endlich, nach Florenz zurückgekehrt, wurde er von der Regierung mit fortlaufenden Aufträgen versehen, bis ihn jetzt sein alter Gönner abermals nach Rom befahl.

Sangallo machte den Papst auf Michelangelo aufmerksam, und mitten aus der Arbeit am Carton heraus wurde dieser jetzt nach Rom berufen. Hundert Scudi Reisegeld zahlte man ihm auf der Stelle aus. Er muß zu Anfang des Jahres 1505 in Rom eingetroffen sein.

Giulio wußte, trotz der Eile, mit der er ihn verlangt hatte, nicht gleich, was er ihm zu thun geben sollte. Einige Zeit ging darüber hin, bis er ihm den Auftrag zu einem kolossalen Grabmonumente ertheilte, das er für sich selber im Sanct Peter errichten lassen wollte. Michelangelo entwarf eine Zeichnung und der Papst, entzückt davon, befahl ihm,

in der Basilika von Sanct Peter sogleich den besten Platz für das Monument ausfindig zu machen.

Diese Kirche, ein ungeheures Werk aus den ältesten Zeiten des Christenthums, an dem Jahrhunderte hindurch weiter gebaut worden war, besaß eine Fülle von Kunstschätzen. Giotto hatte Mosaikbilder für sie geliefert, die Pollajuoli waren unter den letzten Florentinern, die in ihr arbeiteten. In einer ihrer Nebencapellen, derjenigen, welche der heiligen Petronella geweiht war, stand Michelangelo's Pietà. Mit all ihren Nebengebäuden, Klöstern und Capellen, den Wohnungen der Geistlichkeit und dem vaticanischen Palaste selber, der dicht an sie stieß, bildete die Basilika von Sanct Peter eine Art geistlicher Festung, wie sie denn mehr als einmal mit Gewalt vertheidigt und erobert worden ist. In ihr wurden die Kaiser gekrönt, die Tribute der Länder in Empfang genommen, die Bannflüche ausgesprochen oder aufgehoben. Zwei lange Reihen antiker Säulen trugen das Gebälke des Dachstuhls. In dem von Säulengängen umschlossenen Hofe vor ihr stand der ungeheure bronzene Pinienapfel, der einst die Spitze des Mausoleums des Hadrian gebildet hatte und jetzt hier zu einem Brunnen diente, dessen Wasser zwischen den Blättern herabrieselte. Die Façade der Kirche mit ihren sechs Eingängen war mit Fresken geschmückt. Unaufhörlich wurde an ihr gearbeitet und im Großen oder Kleinen Altes verändert und Neues hinzugefügt, wie das überhaupt bei den italienischen Kirchen der Fall zu sein pflegt.[22]

Nicolaus der Fünfte faßte zuerst den Plan ihrer Umgestaltung, er wollte Palast und Kirche von Grund aus erneuern. Ein Modell wurde angefertigt und der Bau im

Jahre 1450 begonnen. Fünf Jahre ſpäter jedoch ſtarb der Papſt, und Niemand dachte daran, ſein Werk fortzuführen; Alles, was gebaut worden war, beſtand aus dem Anfange einer neuen Tribune, deren begonnenes Mauerwerk hinter der alten Baſilika wenige Fuß über dem Erdboden emporragte.

Michelangelo ſah ſich die Arbeit an und erklärte, am gerathenſten würde ſein, dieſe Tribune zu vollenden und das Monument darin aufzuſtellen. Der Papſt fragte, wie viel es koſten würde. 100,000 Scudi, meinte Michelangelo. „Sagen wir 200,000", rief Giulio aus und gab Sangallo Befehl, die Localität in Augenſchein zu nehmen.

Allein er beauftragte damit nicht bloß Sangallo, ſondern ordnete dieſem einen zweiten Architekten bei, den er ebenfalls in ſeine Dienſte genommen hatte, und der in Rom den Ruf als eines der erſten Baumeiſter ſeiner Zeit genoß: Bramante von Urbino. Er ſtand mit Sangallo in einem Alter. In Mailand hatte er zuerſt gebaut, dann in Rom für die Borgia und verſchiedene Cardinäle, Kirchen und Paläſte. An jenem Palaſt, den der Cardinal di San Giorgio bauen ließ, als Michelangelo zum erſten Male nach Rom kam, war Bramante mit beſchäftigt. Jetzt hatte der Papſt großartige Arbeiten für ihn vor, den Ausbau des vaticaniſchen Palaſtes, der mit dem durch ein Thal von ihm getrennten Belvedere zu einem großen Ganzen verbunden werden ſollte.

Bramante und Sangallo, die einem Manne gegenüberſtanden, dem das Gewaltigſte eben groß genug war, brachten die Sache dahin, daß der Beſchluß gefaßt wurde, die geſammte Baſilika umzuſtürzen und einen neuen koloſſalen Tempel an ihre Stelle zu ſetzen. Beide entwarfen Zeichnungen

dazu. Bramante's Vorſchläge gefielen dem Papſte beſſer als die Sangallo's, dem der Bau jedoch bereits zugeſagt worden war. Bramante's Pläne waren auch in der That von ausgezeichneter Güte; Michelangelo giebt ihm in ſpäteren Zeiten dieſes Lob, er ſagt, daß Jeder, der ſich von ſeinen Zeichnungen entfernt hätte, ſich von der Wahrheit entfernt habe. Sangallo aber, nichts deſto weniger tief beleidigt, nahm ſeinen Abſchied und kehrte, ohne ſich durch Verſprechungen halten zu laſſen, nach Florenz zurück, wo er von Soderini mit offenen Armen aufgenommen ward.

Bramante behauptete das Feld. Sein Charakter läßt ſich in ſtarken Umriſſen zeichnen. Erfindungsreich, unermüdlich und gewandt, wußte er ſich trefflich in die Launen ſeines Herrn zu ſchicken, deſſen ungeduldiger Haſt, einen merklichen Fortgang der unternommenen umfangreichen Arbeiten mit Augen zu gewahren, er durch ungemeine Anſtrengungen, oft ſogar durch Kunſtſtücke zu genügen wußte. Auch blieb er, ſo lange der Papſt lebte, in Gnaden bei ihm und es kam lange Zeit nicht zu Tage, daß er ſchlechte Fundamente gelegt und für hohe Bezahlung ſchlechtes Mauerwerk geliefert hatte. Er war lebensluſtig und brauchte Geld, und ſuchte, im Gefühl ſeiner Schwächen mißtrauiſch, die zu entfernen, von deren Scharfblick er Enthüllungen erwartete.

Dieſem Manne ſtand Michelangelo jetzt gegenüber. Schon dadurch mußte er ihm verdächtig erſcheinen, daß er ſo jung ſo Bedeutendes geleiſtet hatte, verdächtig in noch höherem Grade, weil der Papſt Gefallen an ihm fand. Durch Sangallo war er empfohlen und nach Rom gebracht. Was natürlicher, als daß er dieſen zurückzubringen ſtrebte? In-

trigante Naturen wittern überall Contreminen. Bramante's nächste Sorge ging dahin, deshalb nun auch Michelangelo wieder fortzuschaffen.

Von dem Grabdenkmale des Papstes, wie es von Michelangelo damals projectirt worden war, haben wir die Beschreibungen der Biographen und von seiner eigenen Hand, scheint es, eine getuschte Federzeichnung, die nach mannigfachem Wechsel der Besitzer jetzt in der Sammlung der Uffizien zu Florenz aufbewahrt wird.

Das Monument bestand aus drei sich übereinander thürmenden Theilen. Zuerst ein dreizehn Fuß hoher Unterbau auf einer Grundfläche von sechsunddreißig Fuß Breite zu einer Tiefe von vierundzwanzig.[33] Die florentiner Skizze stellt das Werk von einer der beiden schmäleren Seiten aus gesehen dar, und zwar wiederum nur zwei von den drei übereinander liegenden Theilen; das Papier scheint oben abgetrennt zu sein; die Spitze fehlt also.

Wir sehen den Unterbau auf dieser Zeichnung in zwei architektonische Gruppen getheilt, die nebeneinander liegend die uns zugewandte Fläche schmücken. Rechts und links zwei Nischen mit Statuen darin, zu beiden Seiten einer jeden Nische auf viereckigen, vorspringenden Piedestalen nackte Jünglingsgestalten, mit dem Rücken an flachen Halbsäulen ruhend, an die sie wie Gefangene angefesselt sind und die über ihren Köpfen, nach Art der Hermen, zu Gestalten römisch gepanzerter Männer werden, über deren Köpfen wiederum das den ganzen Unterbau umschließende, stark vorspringende Gesims liegt. Die Statuen in den Nischen sind Siegesgottheiten mit den besiegten Städten unter ihren Füßen,[34] die nackten Jünglinge

bedeuten die Künste und Wissenschaften, die mit dem Tode des Papstes zugleich ihr Leben aushauchen.

Sehen wir also auf der uns zugewandten Seite vier Jünglinge, vier nach oben in Männergestalten auslaufende Säulen und zwei Victorien, und denken wir diese Anzahl viermal wiederholt, entsprechend den vier Seiten des Denkmales, so erhalten wir für dies kolossale Piedestal des übrigen Werkes vierzig Statuen, allein.

Jede der beiden Nischen mit Statuen, Basis und Krönung bildet ein Ganzes, beide Ganzen nebeneinander liegend die eine Seitenfläche. Doch stoßen sie nicht unmittelbar aneinander, sondern es liegt ein Raum dazwischen, der etwas zurücktritt und auf der Skizze eine glatte Fläche zeigt. An den beiden breiteren Seiten mußte dieser Zwischenraum bedeutend breiter sein, fast so breit als die beiden architektonischen Gruppen selbst, zwischen denen er lag. Ich vermuthe, daß in diese Flächen die Bronzetafeln mit Basreliefs und Inschriften eingelassen werden sollten, die Condivi im Allgemeinen als zu dem Werke gehörig anführt.[36]

Mitten auf diesem Unterbaue erhebt sich das zweite Stockwerk, das eigentliche Grabgewölbe, in welchem der Sarkophag mit dem Leichnam ruhen sollte. Es ist offen an den Seiten, so daß man den Sarkophag darin erblickt. Wir sehen auf unserer Skizze das Kopfende desselben. An den vier Ecken dieses Grabgewölbes sitzen je zwei kolossale Gestalten, immer zwei nach jeder Seite hingewandt und zwar so postirt, daß jede in der Mitte über einer jener architektonischen Gruppen des Unterbaues ihren Stand erhält. Man könnte danach das Ganze auch so beschreiben: es seien vier gewaltige Piede-

ſtale ziemlich nah zuſammengerückt, auf deren jedem zwei ſitzende Geſtalten erſcheinen, an den vier Ecken eines Monumentes, das, mitten auf dieſe Maſſe geſetzt, auf jedem der vier Piedeſtale mit einer Ecke aufſtände.

Die acht ſitzenden Statuen ſind Moſes, Paulus, das thätige und das beſchauliche Leben,[36] mehr werden nicht genannt. Vaſari und Condivi behaupten, es ſeien überhaupt im Ganzen nur vier Statuen, an jeder Ecke eine alſo, geweſen. Die Zeichnung aber deutet deren acht beſtimmt an, was auch der Idee und den Verhältniſſen entſprechend erſcheint.

Von dem, was ſich endlich als Spitze über dieſem zweiten Aufbau erhob, haben wir nur die Beſchreibung. Zwei Engelgeſtalten ſollten da geſehen werden, welche einen offenen Sarkophag mit der Statue des in Todesſchlaf verſunkenen Papſtes darin auf ihren Schultern trügen; Vaſari giebt ihnen den Namen Cielo und Cybele; Cybele, der Genius der Erde, weinend, weil die Erde einen ſolchen Mann verloren hat, Cielo, der Himmel, lächelnd, weil die Seligen durch ſeinen Eintritt in Entzücken gerathen.[37]

Rechnet man die Höhe des Unterbaues dreizehn Fuß, die des zweiten darauf ruhenden Theiles neun, die des oberſten etwa ſieben, ſo ergeben ſich dreißig Fuß für das geſammte Werk eher zu tief als zu hoch gegriffen. Ueber fünfzig Statuen, reichliche Bronzearbeiten und die feinſte ornamentale Verzierung der Architectur durch Arabesken, Blumen und andere Ornamente —: ein Menſchenleben ſcheint kaum ausreichend zur Ausführung eines ſolchen Projectes. Aber dergleichen Berechnungen ſchreckten weder den Künſtler noch den

Papſt ab, der in hohen Jahren dennoch auftrat, als wollte er von Friſchem ein langes ruhmgekröntes Leben beginnen.

2.

Giulio drängte zu ſofortiger Abreiſe nach Carrara. Michelangelo erhielt eine Anweiſung auf tauſend Ducaten an ein florentiner Haus und verließ Rom. Carrara liegt im nördlichſten Theile von Toscana an der Grenze des genueſiſchen Gebietes, wo die Apenninen dicht an das Ufer des tyrrheniſchen Meeres ſtoßen, nicht weit davon Sarzana, Pietraſanta und die anderen kleinen Feſtungen, die Piero Karl dem Achten überlieferte. Acht Monate blieb Michelangelo in den Steinbrüchen dort. Er hatte zwei Diener und ein Geſpann Pferde bei ſich. Zwei von den an die Säulen angefeſſelten Geſtalten ließ er dort ſchon im Groben zuhauen, der übrige Marmor wurde in Blöcken fortgeſchafft. Der Contract mit Schiffseigenthümern aus Lavagna, einem nördlich gelegenen genueſiſchen Küſtenſtädtchen, lautet vom 12. November 1505. Für zweiundſechzig Goldducaten übernehmen es die Leute, den Marmor nach Rom zu ſchaffen. Einen Theil der Steine ſchickte er jedoch nach Florenz, wo die Arbeit bequemer und billiger zu haben war. Auch bei dieſen ließ ſich der Transport bis an Ort und Stelle zu Waſſer bewerkſtelligen.[38]

Michelangelo verweilte dort den Reſt des Winters und zeichnete am Carton. Als er im März 1506 in Rom wieder ankam, lagen da ſeine Blöcke ſchon auf dem Tiber-Ufer. Er ließ ſie auf den Platz vor der Baſilika von Sanct Peter hinter Santa Katarina bringen, wo er wohnte. Ganz Rom ſtaunte die Steine an, vor Allem aber hatte der Papſt ſeine

Freude daran, die er Michelangelo durch ein Uebermaß herablaſſender Vertraulichkeit zu erkennen gab. Oft beſuchte er ihn in ſeiner Werkſtätte, ſaß dort bei ihm und beſprach die Arbeit oder andere Dinge; endlich, um es bequemer zu haben, ließ er vom Palaſte, der ganz in der Nähe lag, einen Gang mit einer Zugbrücke einrichten, und kam ſo zu ihm, ohne daß es Jemand gewahr ward.

Michelangelo galt damals für den erſten Bildhauer in Rom. Nur einen Nebenbuhler finden wir genannt, Chriſtoforo Romano, ein Namen, der, wenn er nicht zufällig noch an anderer Stelle erwähnt würde (im Cortigiano des Grafen Caſtiglione, wo er zu der in Urbino verſammelten geiſtreichen Geſellſchaft gehört, aus deren Geſprächen das Buch beſteht), in der Kunſtgeſchichte längſt verloren und vergeſſen wäre. Zugleich mit Michelangelo kommt er in einem Briefe vor, den Ceſare Trivulzio an Pomponio Trivulzio über den neueſten antiquariſchen Fund, die Entdeckung des Laokoon, ſchrieb.

Im Frühling 1506 wurde die berühmte Gruppe in den Ruinen des Tituspalaſtes[39] vom Eigenthümer des Platzes, einem römiſchen Bürger, entdeckt. Für fünfhundert Scudi will er ſie an einen Cardinal verkaufen, als der Papſt ſie für ſich nimmt und ihr im Belvedere „eine Art Capelle“ erbauen läßt. Sogleich erinnert man ſich der Stelle im Plinius, die von dem Werke handelt, und wünſcht zu erproben, ob die Behauptung, daß die Gruppe aus einem einzigen Stücke ſei, mit der Wahrheit ſtimme. Chriſtoforo Romano und Michelangelo,[40] die erſten Bildhauer in Rom, werden herbeigeholt. Sie erklären, daß die Gruppe aus mehreren Stücken beſtände und zeigen vier Nähte, die aber ſo fein verſteckt ſind

und deren Verkittung ſich als eine ſo ausgezeichnete erweiſt, daß Plinius als in verzeihlichem Irrthum befangen freigeſprochen wird, es ſei denn, daß er abſichtlich die Unwahrheit geſagt hätte, „um das Werk berühmter zu machen.“

Der Laokoon bewegte ganz Rom damals. Beigelegt waren dem Briefe die Verſe, die von den erſten Gelehrten zu ihrem Lob gemacht wurden, von Sadolet, Beroaldo und Jacopo Sincero. Von einem dieſer Gedichte ſagt Trivulzio, es ſei ſo vortrefflich, daß man, wenn man es geleſen hätte, den Anblick der Arbeit ſelbſt entbehren könne. Wahrſcheinlich meinte er die (in einer Anmerkung zu Leſſings Laokoon am bequemſten abgedruckte), poetiſche Beſchreibung des Werkes von Sadolet, zu deren Ruhme Leſſing zufällig auch ſagt, daß ſie die Stelle einer Abbildung vertreten könnte.

Im Mai 1506 arbeitet Michelangelo ſchon wieder in Carrara. Die erſte Sendung Marmor reichte noch nicht zu. Wäre es nach ihm gegangen, ſo hätte es zuletzt ganzer Gebirge bedurft. Er übertraf den hochſtrebenden Geiſt des Papſtes doch mit ſeinen Ideen. Einen Felſen, der bei Carrara am Ufer ſich erhebend fern auf dem Meere ſichtbar blieb, wollte er in einen Koloß umwandeln, der den Schiffern als Wahrzeichen dienen ſollte. Von da war es dann nicht mehr weit zu Gedanken, wie ſie ein griechiſcher Künſtler hegte, der einen Berg in eine Statue Alexanders des Großen verwandeln wollte, die in jeder Hand eine Stadt hielte.

Dieſe zweite Abweſenheit Michelangelo's aber benutzte Bramante. Er leitete dem Papſte die Meinung zu, daß es von übler Vorbedeutung ſei, ſich bei eignen Lebzeiten ein Grabmonument aufzurichten, und es gelang ihm, ſeinen Eifer

weſentlich abzukühlen. Die Barken mit dem neuen Marmor kamen an, Michelangelo war zur Stelle, er brauchte Geld, um die Schiffer zu bezahlen. Der Papſt hatte zu mehrerer Bequemlichkeit angeordnet, daß Michelangelo jederzeit unangemeldet vorgelaſſen würde. Jetzt machte man ihm Schwierigkeiten; und als er den Einlaß durchgeſetzt, empfing er dennoch kein Geld. Er war gezwungen, ſich an Jacopo Galli zu wenden, der ihm die hundertundfünfzig bis zweihundert Ducaten vorſchoß, deren er benöthigt war.

Nun ſtellten ſich die Marmorarbeiter ein, die er in Florenz gemiethet hatte. Er brachte ſie in ſeinem Hauſe unter, die Arbeit ſollte vorwärts gehn, aber Giulio war wie verwandelt, er drängte nicht mehr, noch wollte er Geld geben. Eines Tages beſchließt Michelangelo, die Sache in's Klare zu bringen. Er will ohne Weiteres in den Palaſt eintreten. Einer von den Dienern des Papſtes weiſt ihn zurück. Der Biſchof von Lucca, der gerade dazu kommt, ſagt dem Menſchen: „Ihr kennt den Meiſter wohl nicht?“ „Um Verzeihung! antwortet dieſer, zu Michelangelo gewandt, ich habe ausdrücklichen Befehl, Euch nicht vorzulaſſen, und muß ausführen, was mir befohlen wird, ohne mich darum zu kümmern, warum.“

Michelangelo weiß, was er zu thun hat. Er dreht um, geht nach Hauſe und ſchreibt folgendermaßen an den Papſt: „Heiligſter Vater! Dieſen Morgen bin ich auf Befehl Eurer Heiligkeit aus dem Papſte gejagt worden. Wenn Ihr mich zukünftig braucht, könnt Ihr mich wo anders als in Rom ſuchen.“ Dieſen Brief überliefert er Meſſer Agoſtino, dem Mundſchenken des Papſtes, um ihn abzugeben, befiehlt einem

ſeiner Arbeiter, einen Juden zu holen, dieſem ſeine Habſeligkeiten zu verkaufen und mit dem Gelde nach Florenz nachzukommen, ſetzt ſich zu Pferde und reitet ohne Aufenthalt, bis er auf florentiniſchem Gebiete iſt.

Hier erreichen ihn die Leute, die der Papſt hinter ihm drein geſchickt hat. Sie ſollten ihn mit Gewalt wieder nach Rom bringen; in Poggibonſi aber, wo ſie jetzt mit ihm unterhandelten, durften ſie ſich nichts herausnehmen. Michelangelo war florentiniſcher Bürger und drohte, ſie niederhauen zu laſſen, wenn ſie ihn anrührten. Sie legten ſich auf's Bitten, erreichten aber weiter nichts, als daß er auf den Brief des Papſtes antwortete, damit ſie ſelber ſich mit der Unmöglichkeit entſchuldigen könnten. Der Papſt hatte geſchrieben, Angeſichts dieſes ſolle er ſich auf der Stelle nach Rom zurückverfügen oder ſeiner Ungnade gewärtig ſein. Michelangelo erwiederte, er werde nun und nimmermehr zurückkehren, er habe für die guten und treuen Dienſte, die er geleiſtet, einen ſolchen Umſchlag nicht verdient, wie ein Verbrecher Seiner Heiligkeit aus dem Angeſicht gejagt zu werden, und da Seiner Heiligkeit an der Aufführung des Grabmonumentes nichts mehr gelegen ſei, ſo betrachte er ſich als ſeiner Verpflichtungen entbunden und habe keine Luſt, andere einzugehen. Hiermit entließ er die Leute des Papſtes und ging nach Florenz. Es muß Ende Juni oder Anfang des folgenden Monats geweſen ſein, daß er dort wieder eintraf.

Arbeit fand er genug; der Carton nahm die erſte Stelle ein. Kaum hatte er begonnen, als ein Breve des Papſtes an die Regierung einlief, worin ſeine Rückkehr nach Rom verlangt wurde. „Geliebte Söhne, redet Giulio die Signo-

ren an, alles Heil und meinen apoſtoliſchen Segen zuvor. Michelangelo, der Bildhauer, der uns leichtſinniger und unbedachtſamer Weiſe verlaſſen hat, fürchtet ſich, wie wir hören, zurückzukehren. Wir hegen keinen Zorn gegen denſelben, da wir die Art und Weiſe dieſer Art Menſchen kennen. Damit er jedoch jeglichen Verdacht fahren laſſe, erinnern wir euch an eure uns ſchuldige Ergebenheit und fordern euch auf, ihn in unſerem Namen das Verſprechen zu geben, daß wenn er zu uns zurückkehren wolle, er frei und ungefährdet kommen könne, und daß wir ihn mit derſelben Gnade aufnehmen werden, die ihm vor ſeinem Fortgehen von uns zu Theil ward. Rom am 8. Juli 1506, unſerer Regierung im Dritten."

Soderini antwortete darauf, Michelangelo ſei dermaßen in Furcht geſetzt, daß es trotz der im Breve enthaltenen Zuſicherungen einer beſonderen Erklärung Seiner Heiligkeit bedürfe, daß er ſicher und unverletzt bleiben werde. Er habe Alles bei ihm verſucht, um ihn zur Rückkehr zu bewegen und ſetze dieſe Verſuche noch immer fort, allein er wiſſe zu gut, daß wenn man mit Michelangelo nicht ganz ſanft umginge, dieſer die Flucht ergreifen würde. Zweimal ſei er bereits nahe daran geweſen.

Man denke hier nicht an das, was bei uns gewöhnlich Furcht genannt wird, wenn Soderini Michelangelo impaurito, von Furcht erfüllt, nennt. Dieſer hatte volle Urſache, dem Papſte nicht zu trauen. Solche Verſprechungen, ja die heiligſten Schwüre auf Ehre und Gewiſſen waren das gewöhnliche Mittel, diejenigen, deren man habhaft werden wollte, in die Falle zu locken. Giulio hatte zu Vielen gegenüber

öffentlich bewieſen, was auf ſeine Betheurungen zu geben ſei, Michelangelo folgte den einfachſten Regeln der Klugheit, wenn er der milden Sprache nicht traute. Ein zweites Schreiben von Rom lief ein. Soderini ließ ihn zu ſich kommen. „Du biſt mit dem Papſt auf eine Weiſe umgegangen, wie es der König von Frankreich nicht gewagt haben würde! Es hat ein Ende jetzt mit dem Sichbittenlaſſen! Wir wollen deinetwegen keinen Krieg mit dem Papſte anfangen und das Wohl des Staates auf's Spiel ſetzen. Richte dich ein, nach Rom zurückzukehren!“

Michelangelo dachte, als die Sache dieſe Wendung nahm, ernſthaft an Flucht. Der Sultan, zu dem ſein Ruf gedrungen war, hatte ihm Anerbietungen machen laſſen. Er ſollte ihm eine Brücke von Conſtantinopel nach Pera bauen. Ein Franciscaner Mönch machte den Unterhändler bei dieſer Berufung. Die Florentiner ſtanden ſeit der Eroberung von Byzanz mit den Sultanen im beſten Einvernehmen. Ohne eigene Flotte und Politik in der Levante, wie die Genueſen und Venetianer, flößten ſie kein Mißtrauen ein; dadurch aber, daß ſie obendrein zu gelegener Zeit die Pläne dieſer beiden Nebenbuhler verriethen, hatten ſie ſich Vertrauen erworben. Eine große Anzahl florentiniſcher Häuſer war in Conſtantinopel etablirt, und der Verkehr zwiſchen Florenz und dort ein lebhafter. Oefter ſchon waren italieniſche Meiſter ſo berufen worden. Michelangelo hätte Beſchäftigung, Gunſt und Freunde gefunden.

Der Gonfalonier berichtete nach Rom, daß nichts mit ihm anzufangen ſei. Der Papſt müſſe feſte Garantien bieten, ſonſt käme er ihm nicht. Das Mögliche jedoch wolle er ver-

ſuchen, da die launenhafte Natur des Mannes vielleicht eine Aenderung ſeiner Entſchlüſſe hoffen ließe.

Giulio's dritter Brief ſcheint enthalten zu haben, was man wünſchte. Soderini hörte nun auch von Michelangelo's türkiſcher Reiſe. Er ſtellte ihm vor, wie viel beſſer es ſei, nach Rom zu gehen, wäre es auch, um dort zu ſterben, als beim Sultan ſein Leben zu verbringen. Aber er brauche nichts zu beſorgen. Der Papſt ſei milde von Natur, er verlange ihn zurück, weil er ihm wohlwolle, und wenn er allen Verſicherungen keinen Glauben ſchenke, werde ihn die Regierung in der Eigenſchaft ihres Geſandten reiſen laſſen. Wer ihm dann etwas zu Leide thäte, der habe die florentiniſche Republik in eigener Perſon beleidigt. Da Michelangelo ſeiner Geburt und ſeinem Alter nach längſt Mitglied des Conſiglio grande war und als ſolcher zu jedem Staatsamte die Fähigkeit beſaß, ſo erſcheint Soderini's Vorſchlag durchaus praktiſch. Man würde heute vielleicht einen angeſehenen Mann in ähnlicher Weiſe einer auswärtigen Geſandtſchaft attachiren.

Michelangelo ging darauf ein. Die Regierung gab ihm ein beſonderes Empfehlungsſchreiben an den Cardinal von Pavia, des Papſtes Günſtling mit, durch den die Verhandlungen ſeinetwegen vorzugsweiſe geführt worden waren. In dieſem Briefe ſteht allerdings nichts davon, daß er als Geſandter komme, allein da er nur des Namens wegen zum ambasciadore[42] ernannt werden ſollte, iſt dies kein Beweis dagegen, daß ihm überhaupt dieſe Eigenſchaft beigelegt worden ſei. Datirt iſt der Brief vom 31. Auguſt 1506; allein ſchon am 27. hatte der Papſt Rom verlaſſen, um den Krieg zu beginnen, welcher der Anfang der Kämpfe war, in denen

er ſeine alte kriegeriſche Laufbahn als Cardinal mit all der Energie wieder aufnahm, deren er fähig war.

3.

Man war erſtaunt geweſen über die ſtillen Anfänge ſeiner Herrſchaft. Seinem Charakter nach hätte er längſt die Waffen ergreifen müſſen. Doch es ſchien ſich ſeine Natur geändert zu haben und von der alten Rache nichts mehr zu wiſſen, die er an ſo vielen Feinden nehmen wollte. Aber er ſammelte in der Stille Geld für die Soldaten. Die Papſtwahl hatte ihm zu viel gekoſtet. Er mußte erſt wieder die Taſchen voll haben. Bis dahin ſuchte er unter der Hand die Dinge ſo zu lenken, daß ſie ihm, wenn er endlich gerüſtet aufträte, ſo bequem als möglich lägen.

So herrſchte eine Zeit lang, den ewigen Krieg der Florentiner gegen Piſa ausgenommen, Friede in Italien. Doch wie der Papſt ſeine geheimen Pläne hatte, fehlten ſie auch den Uebrigen nicht.

Mailand gehörte Frankreich; Ludwig der Zwölfte war vom Kaiſer damit belehnt worden. Florenz erfreute ſich des franzöſiſchen Schutzes in erſter Linie; und dennoch mit dem Beſitze Genua's und der Lombardei hatte Ludwig ſich die alte Politik der Sforza's und Visconti's aneignen müſſen, die gleichſam an der Scholle haftete. Er mußte nach dem Beſitze der italiſchen Weſtküſte ſtreben und Piſa zu gewinnen ſuchen. Dabei blieben die alten Anſprüche auf Neapel, das Gonſalvo, der große Capitano, für Spanien glänzend zurückerobert hatte und als Vicekönig regierte. Hinter dem Allen aber lauerte der größte Gedanke: das Kaiſerthum! Ludwig

wollte in Rom als Kaiser gekrönt werden, es war das die alte Sehnsucht seiner Vorgänger, die auf ihn überging und die seine Nachfolger fruchtlos hegten, bis erst Napoleon sie zur Erfüllung brachte.

So lange Giulio regierte, war dergleichen aber nicht möglich. Deshalb mußte er beseitigt werden. Der Cardinal von Amboise, Giulio's Nebenbuhler bei der Papstwahl (nebst Ascanio Sforza, der als Gefangener in Frankreich rasch an der Pest fortstarb, d. h. vergiftet ward), sollte ihm dazu behülflich sein. Ein Concil würde Giulio absetzen, rechnete er, und Amboise an seine Stelle wählen. Es waren das noch keine festen Pläne, nur leitende Ideen, die man hegte, aber wie es natürlich war, daß sie dem Könige im Sinne lagen, ebenso natürlich war es, daß Giulio selber sie kannte und sich zu schützen suchte.

Und dies zeigte sich einstweilen nicht so schwierig. Dem Könige standen zwei Mächte gegenüber, welche dafür sorgten, daß auch nicht ein Schritt von Frankreich gethan würde, zu dem sie nicht zuvor ihre Einwilligung gegeben. Spanien in erster Linie, das heißt Aragon, das nach Isabellen's Tode von Castilien wieder getrennt, mit Neapel dagegen nun vereinigt dem alten Könige Ferdinand gehorchte. Maximilian sodann, der römische König, dessen Sohn, der Herzog Philipp von Burgund, jetzt Castilien innehatte. Er regierte dort für seinen Sohn Karl, nachmaligen Kaiser Karl den Fünften. Der castilische Adel, der für seine Rechte fürchtete, hatte ihn in's Land gerufen. Denn auch König Ferdinand wollte in Castilien für Karl regieren, der sein Enkel war. In aller Kürze hier die Verwandtschaft: Max heirathete Maria von Burgund, Philipp,

der Sohn aus dieſer Ehe, eine Tochter Ferdinands und Iſabellens. Dadurch hatte Karl, der Ferdinands und Maximilians Enkel zugleich war, Anwartſchaft auf beide Spanien, Burgund und auf die Kaiſerkrone, was ihm auch in der Folge Alles zufiel.

Damals aber, wo Karls Mutter eben im Wahnſinn geſtorben und er ſelber ein zartes Kind war, hatten dieſe Ausſichten vorläufig nur die Folge, daß Maximilian ſich kräftiger dem Süden zuwandte. Das deutſche Kaiſerthum wollte er wieder zu Ehren bringen, Mailand natürlich einſt für Karl zurückerwerben, Venedig demüthigen und den Papſt in ſeine alte abhängige Stellung zurückdrängen.

Das waren die habsburgiſchen Ideen jener Tage. Und um ſie mit den franzöſiſchen vielleicht zu verſöhnen, wurde an einer Heirath zwiſchen Karl und Claude, der Tochter Ludwigs gearbeitet.

Zwiſchen zwei ſolchen Gewalten ſtehend, deren Politik ganz Europa umfaßte, blieb den Päpſten geringer Spielraum. Sie mußten der einen oder der anderen anheimfallen. Es ſtand wieder wie in jenen längſt verfloſſenen Jahrhunderten, wo Frankreich und Deutſchland jedes ſeinen eigenen Papſt zu machen ſtrebte. Indeſſen die Dinge geſtalteten ſich erſt. Ferdinand von Aragons und Venedigs Daſein bewirkten, daß immer Viere an der Partie mitſpielten; auch England griff ein. So blieb Gelegenheit für Coalitionen, und in der allgemeinen Verwirrung boten ſich Schlachtfelder für Giulio's Ehrgeiz.

Seine Natur bedurfte gewaltſamer Aufregungen, dies iſt der letzte Grund ſeiner Thaten. Er warf ſich auf das Nächſtliegende. Nach dem Sturze der Borgia's hatten die Venetianer

einen Theil der Romagna wieder an ſich geriſſen, Ravenna, Cervia, Rimini, drei wichtige Küſtenſtädte, und Faenza im Inneren. Die beiden erſten beſaßen Salzwerke, die ungemeine Einkünfte gewährten. Rimini bot Venedig noch im Jahr 1504 freiwillig an, Giulio aber antwortete, daß er ſie ſämmtlich mit Gewalt an ſich zu bringen hoffe. Zu Anfang 1505 zeigten ſich die Venetianer noch williger, ſie wollten jetzt Alles bis auf Rimini und Faenza ausliefern, nur möchte der Papſt die Geſandten der Stadt, die in den Kirchenbann gethan worden war, in Rom zu Gnaden wieder aufnehmen. Hierauf ging er einſtweilen ein, denn ohne Frankreich konnte er nichts gegen Venedig thun und ſo gern Ludwig die Venetianer gedemüthigt geſehen hätte, ſo wenig wünſchte er doch Maximilian nach Italien zu ziehen, der ſich bei einem Kriege gegen die Stadt ſogleich in Bewegung geſetzt haben würde.

Giulio konnte deshalb nach dieſer Seite hin vor der Hand nichts unternehmen. Aber er wollte einen Krieg haben. Er beſchloß, Bologna und Perugia, zwei päpſtliche Städte, die ſich ſeit langen Jahren unter den Bentivogli und Baglioni's zu ſelbſtändiger Politik erhoben hatten, in ſeine Gewalt zurückzubringen. Gegen beide Familien hegte er perſönliche Feindſchaft, und Frankreich zeigte ſich hier geneigter, thätige Hülfe zu gewähren, denn es fürchtete eine Verbindung Giulio's mit Venedig.

Begleitet von den Cardinälen zog der Papſt mit der Armee von Rom aus, gegen Perugia zuerſt, das auf halbem Wege nach Bologna liegt. Er hatte nicht mehr als fünfhundert Lanzen bei ſich, das heißt fünfhundert ſchwerbewaffnete Ritter, welche der Zahl nach eine viel größere

Truppe repräſentirten. Der Zuzug der Verbündeten ſollte ſich unterwegs anſchließen. Gianpagolo Baglioni dagegen, ein alter Kriegsunternehmer, ſtand ſo wohlverſorgt mit Soldaten da, daß er ſeine Stadt getroſt hätte vertheidigen können. Dennoch kam er Giulio ſchon in Ovrieto entgegen, unterwarf ſich und wurde mit ſeinen Leuten in Sold genommen. Inmitten des Hofſtaates und der Cardinäle zog der Papſt feierlich in Perugia ein, als einzige Bedeckung ſeine Leibgarde um ſich. Baglioni hätte ihn jetzt mit ſeiner ganzen Umgebung fangen können. Es wäre vielleicht ein gutes Geſchäft geweſen. Aber dieſer Mann, der alle ſeine Verwandten meuchlings umgebracht hatte, fühlte ſich gelähmt durch die Perſönlichkeit Giulio's und ließ, wie Machiavelli ſagt, die ſchöne Gelegenheit, ſich die Bewunderung der Zeitgenoſſen und ewigen Ruhm zu erwerben, ungenutzt vorübergehen, nur weil ihm der Muth fehlte, ſo verbrecheriſch zu ſein, als es der Moment erforderte. Und damit dieſes Urtheil nicht als eine abſonderliche Anſicht Machiavelli's erſcheine, ſei bemerkt, daß auch Guiccardini dieſen Mangel an augenblicklicher Thatkraft an Baglioni rügt. So war das Zeitalter. Es fiel keinem von Beiden ein, auch nur daran zu erinnern, welch eine Schmach es geweſen ſei, das Oberhaupt der Chriſtenheit hinterliſtig gefangen zu nehmen.

In Perugia kam der Cardinal von Narbonne im Namen des Königs von Frankreich, Giulio möge ſein Unternehmen gegen Bologna wenigſtens verſchieben. Der Papſt hatte Rom verlaſſen, noch ehe ihm Ludwig ſeine Hülfe feſt zugeſagt. Die Bentivogli ſtanden gut mit Frankreich. Aber es hatte die einlaufende Mahnung keine andere Wirkung, als daß der

Papſt von allen Seiten Soldaten heranzog, um deſto raſcher vorzugehn. Der König gab nach; Giulio mußte verſprechen, Venedig nicht anzugreifen, unter dieſer Bedingung lieferte Ludwig ſechshundert Ritter und dreitauſend Mann Infanterie. Hundertundfünfzig Ritter führte Baglioni, hundert leiſteten die Florentiner unter Marcanton Colonna, hundert der Herzog von Ferrara, aus Neapel kamen Stradioten (eine Art berittener griechiſcher Miethstruppen, deren ſich Venedig meiſtens bediente), zweihundert leichte Reiter endlich führte Francesco Gonzaga zu, der zum Oberbefehlshaber der Armee ernannt wurde.

Der alte Bentivoglio mit ſeinen Söhnen, die ſich von allen Seiten angegriffen ſahn, warteten den Sturm nicht ab. Als ſie von dem feindlichen Anrücken der Franzoſen hörten, flüchteten ſie dieſen entgegen und wurden gegen gute Bezahlung in Schutz genommen. Ihren Palaſt plünderte und zerſtörte das Volk. Giulio ward in prachtvollem Geleite in die Stadt eingeholt. Die Bürger erhalten all ihre Freiheiten zurück. Der Papſt kam als Befreier von Italien. Zugleich aber traf er trotzdem die nöthigen Maßregeln, Bologna gut päpſtlich zu erhalten. Er ſetzte ſich einſtweilen da feſt und blickte um ſich. Die Reihe kam nun doch an die Venetianer. Für den Augenblick aber ruhten die Dinge und man fand Zeit, ſich an die Kunſt und an Michelangelo zu erinnern.

Während der Papſt Krieg führte, hatte dieſer in Florenz am Carton weiter gezeichnet, und ihn zu Ende gebracht. Die Kämpfe mit Piſa nahmen damals das öffentliche Intereſſe ganz in Anſpruch. Michelangelo hatte ſeinen Stoff aus dem Kreiſe der Kriege gewählt, die ſeit Jahrhunderten

zwiſchen beiden Städten walteten. Um die Zeit etwa, wo Salveſtro dei Medici lebte, kam ein engliſcher Kriegsunternehmer nach Italien, Hakwood, von den Italienern Aguto genannt, ein berühmter tapferer Mann, deſſen Grabdenkmal heute noch in Santa Maria del Fiore zu ſehn iſt. Dieſer miſchte ſich in die Kämpfe ſeiner Zeit; es kam ihm auf Arbeit an und nicht auf die Sache, der er diente; ehe er zu den Florentinern übertrat, führte er im Solde der Piſaner Krieg gegen ſie und während dieſer Periode ſeiner Thätigkeit ereignete ſich der Vorfall, den Michelangelo dargeſtellt hat.

Die Truppen ſtanden ſich in der Nähe von Piſa gegenüber. Es war ſehr heiß, die Florentiner legten die Rüſtungen ab und badeten im Arno. Aguto benutzt dieſe Gelegenheit zu einem Ueberfall. Noch zur rechten Zeit aber eilt Manno Donati herbei und verkündet die drohende Gefahr. Die Badenden ſtürzen an's Ufer und in die Waffen — dieſen Moment ergriff Michelangelo. Jung und Alt durcheinander — einige können mit den naſſen Gliedern nicht in die anklebenden Kleider hinein, andere haben ſchon die Rüſtung auf dem Leibe und ſchnallen das Riemenzeug feſt; dort erklimmt einer eben das Ufer, ſtemmt ſich mit beiden Armen auf und blickt in die Ferne — man ſieht die ganze Geſtalt, die uns den Rücken zudreht, und ihre wundervolle Bewegung; ein Anderer, der ſchon mit den Kleidern beſchäftigt iſt, unterbricht einen Augenblick die Arbeit des Anziehens, dreht den Kopf um nach der Gegend, woher Gefahr droht und deutet dahin;[43] wieder Einer, der noch ganz nackt iſt, kniet auf der Höhe des Ufers und reckt den linken Arm tief hinab einem

anderen Arme entgegen, der mit verlangenden Fingern tief aus dem Waſſer emporkommt, — mit dem rechten Arme und den Knien ſucht er ſich oben Widerſtand zu ſchaffen. Es iſt nicht möglich, die einzelnen Geſtalten alle zu beſchreiben, die Verkürzungen, die Kühnheit, mit der immer das Schwierigſte gewollt, die Kunſt, mit der es erreicht worden iſt: dieſer Carton war die Schule für eine ganze Künſtlergeneration, die nach ihm ihre erſten Studien machte.

Ausgeführt wurde er niemals. Es exiſtirt heute nichts als eine Copie geringen Umfanges, die nur im Allgemeinen die Stellung der Figuren erkennen läßt. Einige Geſtalten dagegen, die eine Gruppe bilden, hat Marcanton geſtochen. Es iſt eins ſeiner ſchönſten Blätter und läßt wohl ahnen, welch ein prachtvolles Werk der Carton geweſen ſein muß. Als eine Eigenthümlichkeit der Compoſition tritt aber noch die alte florentiniſche Manier hervor, mehr ein breites Gedränge als eine ſich der Mitte zu aufbauende ſymmetriſch gegliederte Anordnung zu geben. Die Schönheit der Arbeit lag, abgeſehen vom geiſtigen Inhalte, im Reichthum unverhüllter Körperwendungen. Lionardo hatte darin längſt Großes geleiſtet, die Anatomie und das Studium der Verkürzungen waren von ihm vor Michelangelo's Auftreten mit Meiſterſchaft betrieben worden, dennoch mußte er ſich von dieſem nun übertroffen ſehn.

Die Meinungen theilten ſich in Florenz natürlicher Weiſe. Es wurde mit Heftigkeit für und wider die beiden Meiſter geſtritten. Erregt eine große Kraft nur erſt das Vertrauen, daß man ſich ohne Bedenken auf ſie verlaſſen könne, dann iſt auch die Partei um ſie her gebildet. Der Carton muß

den Freunden Michelangelo's dies Gefühl der Sicherheit gegeben haben, auf das es ankam. Er ſtand fortan nicht mehr allein der Schule Lionardo's entgegen, und er hatte das Glück auf ſeiner Seite.

Es ging ſchlecht mit Lionardo's Malerei im Saale des Palaſtes, bei der er, ſtatt al fresco zu malen, Oelfarben anwandte. Die Compoſition, mit der die Mauer zu dieſem Zwecke von ihm präparirt worden war, hielt nicht; die Arbeit verdarb ihm unter den Händen. Dazu kam das Mißlingen des Projectes, dem Arno ein neues Bette zu graben und die Piſaner durch die Ableitung des ihre Stadt durchſchneidenden Fluſſes zur Uebergabe zu zwingen. Zweitauſend Erdarbeiter waren aufgewandt worden; zuletzt ſtellte ſich heraus, daß man bei der Nivellirung Rechenfehler begangen hatte. Lionardo war, ſcheint es, dabei betheiligt. Empfindlichkeiten zwiſchen ihm und Soderini machten das Leben in Florenz vollends unbehaglich. Er hatte ſeinen Gehalt abholen laſſen und lauter Rollen von Kupferſtücken empfangen. Mit einer ſtolzen Antwort ſandte er das Geld zurück: er ſei kein Maler, den man mit Dreiern bezahle. Es kam ſo weit, daß der Gonfalonier den Vorwurf ausſprach, Lionardo habe Geld erhalten, ohne Arbeit zu liefern. Dieſer brachte jetzt eine Summe zuſammen, die Allem entſprach, was er überhaupt je empfangen hatte, und ſtellte ſie Soderini zur Verfügung, der ſie anzunehmen verweigerte. Aus Mailand dagegen kamen dringende Einladungen. Lionardo ließ ſich Urlaub geben, ging ohne ſein Gemälde beendet zu haben von Florenz fort und kehrte nach der alten Stätte ſeines Ruhmes zurück, wo er vom Statthalter des Königs von Frankreich glänzend aufgenommen wurde.

Den Aufforderungen Soderini's, zurückzukehren und den eingegangenen Verpflichtungen zu genügen, ſetzte jener hohe Herr ſelber die höflichſten Ablehnungen entgegen. Lionardo erhielt den Titel eines Malers ſeiner Allerchriſtlichſten Majeſtät, kehrte in dieſer Eigenſchaft noch einmal nach Florenz zurück im Jahre 1507, ordnete ſeine Verhältniſſe und begab ſich nach Frankreich, wohin ihn ſein neuer Gebieter berufen hatte. Solchen Wünſchen gegenüber konnte ſich der Gonfalonier nur entgegenkommend verhalten. Lionardo's Gemälde im Saale des Palaſtes iſt nie vollendet worden, und das, was davon fertig geworden war, allmählig zu Grunde gegangen.“

Michelangelo blieb Herr des Schlachtfeldes, aber auch ihn rief nun der Wille des Papſtes aus Florenz fort. Kaum war Bologna eingenommen, im November 1506, ſo traf ein Schreiben des Cardinals von Pavia ein, die Signorie von Florenz würde Seiner Heiligkeit einen großen Gefallen erweiſen, wenn ſie Michelangelo auf der Stelle nach Bologna ſenden wollte, und dieſer ſelbſt dürfte ſich über den ihm bevorſtehenden Empfang nicht zu beklagen haben. Eine Woche ſpäter ging Michelangelo dahin ab, verſehen mit einem außerordentlichen Empfehlungsſchreiben des Gonfaloniers an ſeinen Bruder, den Biſchof von Volterra. „Wir können verſichern, heißt es darin, daß Michelangelo ein ausgezeichneter Mann iſt, der erſte ſeines Handwerks in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht angelegentlich genug empfehlen. Bei freundlichen Worten und ſanfter Begegnung kann man Alles von ihm erreichen. Man muß ihn nur merken laſſen, daß man ihn liebt und günſtig gegen ihn geſtimmt ſei, und er wird ſtaunenswerthe Arbeiten liefern. Hier hat

er jetzt die Zeichnung zu einem Gemälde gemacht, das ein ganz außerordentliches Werk ſein wird, desgleichen iſt er mit zwölf Apoſteln beſchäftigt, zu neun Fuß ein jeder, die vorzüglich ausfallen werden. Noch einmal empfehlen wir ihn euch.“ Und im Nachſatz: „Michelangelo kommt im Vertrauen auf unſer gegebenes Wort.“ So wenig alſo verließ man ſich immer noch auf die ſanfte Weiſe des Papſtes.

Neben dieſem Briefe erhielt Michelangelo einen zweiten energiſcher lautenden an den Cardinal von Pavia. Er war unſchlüſſig bis zu den letzten Tagen. Noch wenige Tage vor dem Datum jener Briefe hatte der Gonfalonier geſchrieben, daß er Michelangelo „zu der Reiſe zu bringen hoffe“. Zu Ende des Monats mag er dort eingetroffen ſein.

Sein erſter Gang war nach San Petronio, um die Meſſe zu hören. Hier wurde er von einem der päpſtlichen Diener erkannt und gleich zu Seiner Heiligkeit mitgenommen. Giulio ſaß im Palaſte der Regierung bei Tiſche und ließ Michelangelo hereinführen. Bei ſeinem Anblick konnte er den aufſteigenden Zorn dennoch nicht bemeiſtern. „So lange alſo haſt du gewartet, fuhr er ihn an, bis wir ſelber kämen, um dich aufzuſuchen?“ Bologna nämlich liegt näher bei Florenz als dieſes bei Rom, und der Papſt, wenn er ſo wollte, war Michelangelo entgegengekommen.

Michelangelo ließ ſich auf's Knie nieder und erbat die Verzeihung Seiner Heiligkeit. Er ſei nicht aus böſem Willen fortgeblieben, ſondern weil er ſich beleidigt gefühlt. Es ſei ihm unerträglich geweſen, ſich fortjagen zu laſſen, wie ihm geſchehen wäre. Giulio ſah finſter vor ſich nieder und gab keine Antwort, als einer von den geiſtlichen Herrn, der vom

Cardinal Soderini gebeten war, sich nöthigenfalls in's Mittel zu legen, das Wort ergriff. Seine Heiligkeit möge den Fehler Michelangelo's nicht zu hoch aufnehmen; er sei ein Mensch ohne Erziehung; das Künstlervolk wisse wenig, wie man sich zu verhalten habe, wo es nicht die eigene Kunst beträfe; sie wären alle nicht anders. Wüthend wandte sich der Papst jetzt gegen den unberufenen Fürbitter: „du wagst es, schrie er auf, diesem Manne Dinge zu sagen, die ich ihm selbst nicht gesagt haben würde? du selber bist ein Mensch ohne Erziehung, du ein elender Kerl und er nicht! Mir aus den Augen mit deinem Ungeschick!" Und als der arme Herr wie angedonnert stehen blieb, mußten ihn die Diener zum Saale herausschaffen. Dem Zorne Giulio's war damit ein Genüge geschehen. Gnädig winkte er Michelangelo herbei und schenkte ihm seine Verzeihung. Er solle Bologna nicht wieder verlassen als bis er seine Aufträge empfangen hätte.

Giuliano di Sangallo war mit dem Papste in Bologna. Vielleicht verdankte Michelangelo dem Einflusse dieses Mannes, daß ihm die Gunst des heiligen Vaters unvermindert von Neuem zu Theil ward. Sangallo brachte Giulio auf den Gedanken, sich eine kolossale Bronzestatue in Bologna errichten zu lassen. Michelangelo erhielt Befehl, sie auszuführen. Tausend Ducaten wurden ihm dafür angewiesen und das Erz außerdem geliefert. Er begab sich sogleich daran, ein Thonmodell herzustellen.

Der Papst blieb in Bologna und betrieb die Allianz mit Frankreich gegen die Venetianer. Er wollte die ganze Romagna zurückhaben. Der König zeigte sich jetzt geneigter. Philipp von Burgund war in Castilien plötzlich gestorben.

Maximilians Pläne, in Italien einzufallen und, von Caſtilien unterſtützt, als Herr und Kaiſer aufzutreten, verloren ihre Furchtbarkeit. Ludwig durfte daran denken, gegen Venedig vorzugehen und der Republik die Theile des mailändiſchen Gebietes wiederabzunehmen, welche ſie in Beſitz genommen. Eine Zuſammenkunft zwiſchen ihm und dem Papſte in Bologna wurde ausgemacht, bei der das Nähere mündlich verabredet werden ſollte.

Nun aber kamen dem Papſte ganz andere Dinge zu Ohren. Genua hatte ſich gegen den König von Frankreich erhoben, das Volk den Adel, der ſich an ihn anlehnte, ſammt der franzöſiſchen Beſatzung aus den Mauern getrieben, als altes Reichslehen den kaiſerlichen Adler aufgepflanzt und ſich unter Maximilians Schutz geſtellt. Giulio, von Geburt ein Genueſe, ſeiner Neigung nach Demokrat, wie er denn auch in Bologna als Beſchützer des Volkes gegen die Unterdrückung des Adels aufgetreten war, unterſtützte heimlich die Aufſtändiſchen. Er drang beim König auf einen Vergleich ſtatt gewaltſamer Schritte gegen die Stadt. Jetzt vernahm er, daß Ludwig, unter dem Scheine, Genua zum Gehorſam zurückzuführen, umfangreiche Rüſtungen mache, deren eigentlicher Zweck ein durchgreifender Zug nach Italien ſei. Toscana ſolle eingenommen werden. In Piſa würde er dann ein Concil berufen und der Cardinal d'Amboiſe als Papſt daraus hervorgehn. Dieſe Nachrichten und zugleich die, daß Maximilian mit Ludwig halb und halb im Einverſtändniſſe ſei, ließen die Venetianer nach Bologna gelangen.

Giulio vereinigte ſich ſogleich mit ihnen. Gemeinſame Schritte beim Kaiſer wurden verabredet, um Schutz gegen

Frankreich zu erreichen. Des drohenden Concils wegen erſchien des Papſtes Anweſenheit in Rom nothwendig. Der Cardinal von San Vitale wurde in Bologna als Legat eingeſetzt; Giulio legte noch den Grundſtein der neuen Citadelle, die er zu erbauen beabſichtigte und zog Ende Februar 1507 nach Rom ab. Als Vorwand mußte die Erklärung der Aerzte dienen, daß ihm die Luft in Bologna nicht zuträglich ſei. Auch müſſe er fort, behauptete man, weil die Einkünfte in Rom ausblieben, wenn er nicht in Perſon dort zugegen ſei.

Ehe er abreiſte, ſah er noch das Modell Michelangelo's. Dieſer hatte ihn in mehr als dreifacher Lebensgröße ſitzend dargeſtellt. Die Rechte war erhoben, in Betreff der linken Hand hegte Michelangelo Bedenken, was er ihm hineingeben ſollte. Ob Seiner Heiligkeit vielleicht ein Buch genehm ſei? „Gieb mir ein Schwert hinein, rief der Papſt aus, ich bin kein Gelehrter!“ Und was die erhobene Rechte bedeute, fragte er. Ob er Fluch oder Segen austheile. Es war hergebracht nämlich, daß bei den Darſtellungen des jüngſten Gerichtes Chriſtus als Richter mit erhobener Rechten die Mitte des Gemäldes bildete. Daran mochte der Papſt ſich erinnern. „Du räthſt dem Volke von Bologna, weiſe zu ſein,“ antwortete Michelangelo und nahm Abſchied von ſeinem Herrn, der am Palmſonntage in Rom wieder eintraf, wo er feſtlich empfangen ward. Vor dem Vatican ſtand ein Triumphbogen, eine Nachahmung des Conſtantinbogens am Coliſeum, deſſen Inſchrift ihn als Sieger und Befreier begrüßte.

Genua, wo die unterſte Klaſſe des Volkes den Herrn ſpielte, wurde jetzt angefeuert, Stand zu halten. Ferdinand von Aragon hoffte er auf ſeine Seite zu ziehen. Dieſer

war damals nach Neapel gegangen, weil Philipp von Caſtilien Gonſalvo, den Vicekönig, aufgefordert hatte, dem Könige von Aragon den Gehorſam zu verweigern und ihm ſelbſt vielmehr das Königreich auszuliefern. Gonſalvo dachte nach Philipps Tode daran, Neapel für ſich zu behalten, huldigte aber Ferdinand, als dieſer in Perſon erſchien, und folgte ihm nach Spanien. Giulio dachte den König in Oſtia zu ſehn, wo die ſpaniſchen Galeeren vorüberkommen mußten. Zwar hatte er als derjenige, der die Inveſtitur von Neapel ertheilte, Gonſalvo früher aufgefordert, ſich zu erheben und mit ihm gemeine Sache zu machen, trotzdem wollte er nun mit Ferdinand unterhandeln. Dieſer aber ſegelte, ohne anzulegen, vorbei nach Savona, wo er mit Ludwig zuſammentraf, der ſiegreich von Genua kam. Der Papſt ſchickte den Cardinal von Pavia nach Savona, dieſer aber ward zu den dortigen geheimen Verhandlungen gar nicht zugelaſſen. Nur das brachte er mit nach Rom zurück, daß die beiden Herrſcher ſich im innigſten Einverſtändniſſe befänden und der gefürchtete Cardinal d'Amboiſe der einzige dritte bei ihren Unterhandlungen geweſen ſei.

Zu bemerken iſt hier, daß es in Betreff Neapels ſchon längere Zeit zu einer Verſtändigung zwiſchen Aragon und Frankreich gekommen war. Die franzöſiſch geſinnten Barone kehrten zurück und erhielten ihre Güter wieder; Neapel verblieb Ferdinand, der dagegen eine franzöſiſche Prinzeß heirathete, ſo alt er war, und eine Entſchädigung in baarem Gelde leiſtete.

Den Papſt retteten die collidirenden Intereſſen Frankreichs und Maximilians. Gegen Venedig waren beide einer

Gesinnung, hätten sich auch wohl über Burgund und über Castilien geeinigt, wo Max im Namen seines Enkels die Regierung verlangte, während Ferdinand sie zugleich in Anspruch nahm, aber daß Ludwig das Kaiserthum für sich und die päpstliche Würde für Amboise als letztes Ziel vor Augen hatte, während Max sogar die seltsame Idee faßte, sich in Rom nicht nur zum Kaiser krönen zu lassen, sondern dort zu gleicher Zeit selber Papst zu werden, machte das Einverständniß unmöglich. Giulio unterhandelte stets mit beiden, er haßte sie gleichmäßig und hätte am liebsten gesehen, wenn sie einander zum Vortheile Italiens aufgerieben hätten. Immer verlangte er Hülfe von einem, wenn der andere drohte, immer stemmte er sich dennoch dagegen, wenn einer von beiden bewaffnet zu seinem Schutze erscheinen wollte. Während er durch den Cardinal von Pavia in Savona zu unterhandeln suchte, sandte er einen anderen Cardinal zum Reichstage nach Costnitz, den Maximilian zusammenberufen hatte, weil er Geld und Soldaten für den italienischen Feldzug brauchte.

Diese Ereignisse füllten den Sommer 1507. Im Herbste war Michelangelo mit seiner Statue bald zu Ende. Der Guß war also wohl vollbracht und das Ciseliren hatte begonnen. Ein altes Bronzegeschütz und die Glocke des zerstörten Palastes der Bentivogli waren miteingeschmolzen worden.

Die Bentivogli, die in Mailand saßen, und ihre Partei in Bologna thaten unterdessen das Mögliche, sich wieder in Besitz ihrer Herrschaft zu setzen. Da Frankreich, das mit Giulio noch keineswegs öffentlich gebrochen hatte, nicht zugab, daß sie ihre Pläne unverdeckt betrieben, so nahm man zu

heimlichen Mitteln ſeine Zuflucht. Sie verſuchten den Papſt zu vergiften. Sie warben in der Stille Truppen und verabredeten mit ihren Anhängern in der Stadt einen Ueberfall. Vor Allem wollten ſie ſich an den Marescotti's, ihren bitterſten Feinden, rächen, die das Signal zum Anzünden des Palaſtes gegeben hatten. Auf das Volk hofften ſie, weil der Legat ſich durch Habſucht unerträglich machte. Dieſer Cardinal von San Vitale war vom gemeinſten Stande ſo hoch erhoben worden, nur weil er ein Landsmann des Papſtes und deſſen williger Diener war.

Anfang 1508 ſollte die Verſchwörung zum Ausbruche kommen. Die Umtriebe der Bentivogli aber blieben nicht unbemerkt. Die Marescotti, die am meiſten zu fürchten hatten, waren am ſcharfſichtigſten geweſen. Sie ſahen die Dinge kommen, Hercole Marescotti ging nach Rom, um beſondere Maßregeln des Papſtes zum Schutze der Seinigen zu erbitten. Jetzt war Eile nöthig. Nachts wird der Palaſt der Marescotti umzingelt. Was man darin fände, wollte man umbringen und dann die Bentivogli in die Stadt laſſen. Aber die im Schlafe Ueberraſchten, Männer, Frauen und Kinder flüchten halbnackt über die Dächer anſtoßender Häuſer, nur zwei Diener werden ergriffen und niedergemacht. Dann mit zwei Kanonen, die ſie im Palaſte vorgefunden, ziehen ſich die Aufrührer in eins der befeſtigten Thore der Stadt zurück — Stadtthore waren in jenen Zeiten immer kleine Citadellen — und ſetzen ſich in Vertheidigungszuſtand.

Päpſtliche Truppen lagen nicht in der Stadt. Nur in den ſeltenſten Fällen geſtatteten damals die Bürger einer Stadt geworbenen Soldaten den Eintritt in ihre Mauern,

nicht einmal denen, die ſie ſelber bezahlten. Die Citadelle des Papſtes ſtand noch unfertig da. Der Cardinal wußte nicht mehr, was zu thun ſei. Dagegen unterhandelte nun der Senat mit den Aufrührern, die vergebens auf die Bentivogli gewartet hatten und ſich endlich aus ihrer Poſition am Thore in ihre Häuſer zurückzogen.

Der Papſt verzieh Alles von Rom aus, berief San Vitale zurück, nahm ihm die erpreßten Summen ab und ſteckte ihn in die Engelsburg. Der Cardinal von Pavia, Francesco Alidoſi, gefürchtet wie Giulio ſelber, mächtig wie er und habgieriger noch als ſein Vorgänger, traf als neuernannter Legat in Bologna ein. Er legte achthundert Mann in die Stadt, beſchleunigte den Bau der Citadelle, ließ den Palaſt der Marescotti auf öffentliche Koſten wiederherſtellen, und einer Anzahl Bürgern nach kurzer Procedur auf dem Markte die Köpfe herunterſchlagen. So ſtand es in Bologna zu der Zeit, wo die Bildſäule des Giulio's fertig auf dem Hauptportal von San Petronio aufgeſtellt ward. Am 21. Februar 1508 geſchah es. Unter Glockengeläute, Getön von Trompeten, Pfeifen, Trommeln und Geſchrei des Volkes ging die Enthüllung vor ſich. Mit Erleuchtung der Stadt, Feuerwerk und Feſtlichkeiten wurde der Tag geſchloſſen. Der Papſt hielt weder Schwert noch Buch in der Linken, ſondern die Schlüſſel des heiligen Petrus.

Das Portal, auf dem die Statue ſtand, das mittelſte der drei gothiſchen Kirchenthore, welche die unvollendete Façade der Kirche ſchmücken, iſt ein Werk Jacopo della Quercia's, einer von denen, die um die Thüren von San Giovanni mitconcurrirten. Als Ghiberti den Preis davongetragen, ging

Jacopo nach Bologna, wo ihm durch Giovanni Bentivogli's Fürſprache das Thor von San Petronio übertragen ward. Dreitauſend Goldgulden erhielt er dafür und freien Marmor. So traf überall wieder florentiniſche Arbeit mit ihres Gleichen zuſammen in Italien.

Michelangelo, nachdem er ſein Werk vollendet, kehrte nach Florenz zurück. Wem er in Bologna etwa nahe geſtanden während der Zeit, die er dort arbeitete, wiſſen wir nicht; über ſeinen ferneren Zuſammenhang mit Meſſer Aldovrandi etwa wird nichts mitgetheilt. Doch finden wir dieſen als Mitglied der von der Bürgerſchaft dem ſiegreichen Papſte entgegengeſandten Deputation.

Das dagegen kann als ziemlich ſicher angenommen werden, daß Michelangelo mit den Künſtlern der Stadt, deren Neid ihn das erſte Mal davontrieb, diesmal in keinem beſſeren Verhältniſſe ſtand.

Francesco Francia, der berühmte Goldſchmied, Maler und Stempelſchneider, war das Haupt der bologneſiſchen Schule. Er kam zu Michelangelo in die Werkſtätte und beſah ſich die Arbeit. Ohne über Anderes zu reden, äußerte er nur, das Metall ſei gut. „Wenn es gut iſt, antwortete Michelangelo, ſo kann ich mich beim Papſte dafür bedanken, der es mir geliefert hat, gerade ſo wie Ihr Euch beim Kaufmann, bei dem Ihr die Farben kauft, für Eure Bilder bedanken könnt.“

Francia, ein heiterer, herzlicher Mann, der fremdes Verdienſt gern anerkannte, mag dennoch von Anfang an Michelangelo nicht unbefangen gegenüber geſtanden haben. Die Eiferſucht der Parteien ſpielte vielleicht nach Bologna

hinüber. Als ein Freund Perugino's, dem er durch gemeinsame treffliche Schüler verbunden war, ist es nicht zweifelhaft, auf welcher Seite er sich hielt. Und hierzu stimmt, daß er sich später als einen begeisterten Freund Rafaels zu erkennen giebt.

Wie scharf es aber zwischen Michelangelo und Perugino herging, zeigt ein Vorfall, den ich hier erwähne, weil die Zeit, in der er sich ereignete, von Vasari nicht näher angegeben wird. Perugino hatte sich mit beleidigendem Spotte über Michelangelo's Arbeiten ausgesprochen und dieser darauf gesagt, daß er ihn in seiner Kunst für einen rohen, unwissenden Menschen halte.[45] Perugino geht vor Gericht und verklagt ihn, wird aber mit seiner Klage auf eine Weise abgewiesen, die noch empfindlicher für ihn als Michelangelo's Worte waren. Dieser hatte Recht; er sagte nur, was sich nicht leugnen ließ. Perugino war seit 1500 etwa, nachdem er ganz ausgezeichnete Werke vollendet hatte, in eine schwunghafte Bilderfabrikation hineingerathen, die ihm jenen Vorwurf um so eher eintragen konnte, als er, in einer stämmigen, handwerksmäßigen Art und Weise auftretend, diejenigen obendrein verhöhnte, die mühsamer und gewissenhafter arbeitend ihn zu übertreffen suchten, wie er selbst jedoch die Sache auffaßte, seinen wohlerworbenen Ruf zu untergraben trachteten.

Michelangelo, dem die Kunst das Höchste auf Erden war, dem ihre Erniedrigung um des Geldgewinnes willen verächtlich schien, mußte sich um so tiefer beleidigt fühlen durch den Anblick eines Meisters, der so Vortreffliches zu leisten im Stande war, und nun, statt weiterzuschreiten, rückwärtsging. Und dies nicht etwa, weil die Noth ihn trieb, sondern weil er

das, was er ſich bereits erworben, bequem und raſch zu vermehren wünſchte. Aus Aerger über den beſchämenden Erfolg ſeines Vorgehens bei Gericht ſoll Perugino die Stadt damals verlaſſen haben. Es kann übrigens, wenn es überhaupt geſchah, doch nur für kurze Zeit geweſen ſein, denn er taucht bis in die ſpäteſten Zeiten ſeines Alters in Florenz immer wieder auf.

Mochte nun Francia's Zuſammenhang mit Perugino Schuld ſein an ſeiner Verſtimmung gegen Michelangelo, keinenfalls ſcheint dieſer ſelbſt etwas dazu gethan zu haben, ihn ſich geneigter zu machen. Wenn wir Vaſari glauben wollen, der obiges Zuſammentreffen auch erzählt, ſo iſt es dabei noch viel ſchlimmer zugegangen. Nach ihm hätte Michelangelo dem guten Francia die derbe Antwort erſtens im Beiſein anderer Leute gegeben, zweitens aber noch ein allgemeines Urtheil über ihn und ſeinen Schüler Coſta hinzugefügt, das nicht wegwerfender gedacht werden kann. Vaſari mildert die Ausdrücke etwas in der zweiten Auflage ſeines Buches, wonach Michelangelo nur das eine Wort gebraucht haben ſoll, mit dem er auch Perugino taxirte, daß Francia ein goffo, ein grober Tölpel ſei. Wollen wir aber auch Alles für eine von jenen Klatſchgeſchichten halten, die niemals in Wirklichkeit ſo vorgefallen ſind, wie man ſie wiedererzählen hört, ſo bleibt doch immer der letzte Eindruck, Michelangelo habe rückſichtslos ſeine Meinung ausgeſprochen und ſich nicht viel darum gekümmert, ob es in derben Worten geſchah. Francia gegenüber ſcheint er ſich aber ganz beſondere Gewiſſenhaftigkeit zur Pflicht gemacht zu haben. Durch ſeinen Sohn, einen ſchönen Knaben, ließ er ihm ſagen, ſeine lebendigen Geſtalten geriethen ihm beſſer als die, welche er auf

ſeinen Bildern zu Stande brächte. Auch das erzählt Condivi.“ Wohl möglich, daß die Stimmung, die ſich unter dieſen Umſtänden erzeugte an dem traurigen Schickſale Antheil hatte, dem das Werk Michelangelo's, das er eben mit ſo großen Mühen vollendete, einige Jahre ſpäter anheimfiel. —

Wüßte man ein einziges Beiſpiel anzuführen, daß Michelangelo der großartigen Idee treulos geworden ſei, die er von der Miſſion eines Künſtlers hegte, ſo müßte ſein Benehmen ſeinen Staatsgenoſſen gegenüber hochmüthig und roh genannt werden, und gerade, daß er ſie an Talent ſo weit überragte, ſpräche am ſtärkſten gegen ihn. Aber dem Gefühl, das ihn ſo ſtreng urtheilen ließ, genügte er ſelbſt in vollem Maße. Er wies jede Beſtellung zurück, die er nicht würdig erfüllen zu können glaubte. Er kam auf das freundlichſte denen zu Hülfe, die ſeine Hülfe in Anſpruch nahmen. Die Kindlichkeit ſeines Charakters bricht überall durch, wo wir ihn näher kennen lernen, und Soderini's Brief enthielt kein Lob, das mit der Wahrheit im Widerſpruch ſtand. Tief verſunken jederzeit in ſeine Pläne und voll Liebe zu dem, was er zur Erſcheinung bringen wollte, war es ihm unerträglich, Anderen zu begegnen, die anders dachten. Ohne zu wollen und zu wiſſen vielleicht, wie ſehr er ſie verletzte, that er dann ſolche Ausſprüche, durch die er die Zahl ſeiner Feinde vermehrte, welche ihm ſein überragendes Talent allein ſchon in ſo reichlichem Maße erzeugen mußte.

Siebentes Capitel.

1508—1510.

Berufung nach Rom. — Die Decke der Siſtiniſchen Capelle. — Rafael in Rom.

Michelangelo hatte die Abſicht, als er aus Bologna nach Florenz zurückgekehrt war, dort zu bleiben und ſeine Arbeiten weiterzuführen. Der Carton mußte gemalt werden, der Bronzedavid war zu beendigen, die zwölf Apoſtel ſollten in Angriff genommen werden. Bei dieſen hatten die Beſteller einſtweilen die Hoffnung aufgegeben, ihren Auftrag von Michelangelo ausgeführt zu ſehen, und das dafür gebaute Haus vermiethet. Er miethete es jetzt ſelber auf ein Jahr für zehn Goldgulden; natürlich zu keinem anderen Zwecke, als um die Arbeit darin vorwärtszubringen. Endlich hatte Soderini noch einen großen Plan. Es ſollte eine koloſſale Marmorſtatue auf den Platz vor dem Regierungspalaſte kommen und Michelangelo ſie arbeiten. Ueber den Block verhandelte man bereits mit dem Beſitzer von Carrara, dem Marcheſe Malaspina.

Alles das aber mußte mit dem guten Willen abgethan werden, denn kaum ſaß Michelangelo in der Stadt feſt, als er nach Rom berufen wurde.

Hier war diesmal von Sculptur keine Rede; er wurde als Maler in Anſpruch genommen. Bramante hatte die Sache ausgedacht. Da er den Papſt in Michelangelo einmal verbiſſen ſah, ſuchte er eine Aufgabe für ihn zu erſinnen, die

ſeine Kräfte überſtiege. In der Sculptur war ihm nicht beizukommen, aber das Colorit ſeine ſchwache Seite. Bramante ſetzte Giulio in den Kopf, die gewölbte Decke der Siſtiniſchen Capelle, ſo genannt, weil ſie vom Papſte Sixtus (1473) erbaut worden war, von Michelangelo ausmalen zu laſſen.

Dieſem war der Auftrag durchaus nicht zu Sinne. Er erwiderte, daß er nie in Farben etwas gethan hätte und um andere Arbeit bitten müſſe. Sein Widerſpruch machte den Papſt aber nur um ſo hartnäckiger und Giuliano di Sangallo's vermittelnder Einfluß brachte es dahin, daß Michelangelo auf die Sache einging. Es kam ein Contract zu Stande, nach welchem der Preis des Werkes auf fünfzehntauſend Ducaten feſtgeſetzt wurde. „Heute am 10. Mai 1508, lautet eine auf uns gekommene Notiz, habe ich, Michelangelo, der Bildhauer, von Seiner Heiligkeit Papſt Giulio dem Zweiten fünfhundert Ducaten erhalten, welche mir Meſſer Carlino, der Kämmerer, und Meſſer Carlo Albizzi auf Rechnung der Malerei ausgezahlt haben, mit der ich heutigen Tages in der Capelle des Papſtes Sixtus meinen Anfang mache, und zwar unter den contractlichen Bedingungen, welche Monſignor von Pavia aufgeſetzt und ich mit eigener Hand unterſchrieben habe."

Ehe es jedoch ſo zum Beginn der Arbeit kam, waren eine Reihe von Schwierigkeiten zu überwinden, deren erſte in der Errichtung eines paſſenden Gerüſtes beſtand. Bramante hatte Löcher durch die Wölbung der Decke geſchlagen, Stricke hindurchgelaſſen und auf dieſe Weiſe ein ſchwebendes Gerüſt hergeſtellt. Michelangelo fragte, wie er es denn bei der Malerei mit den Löchern halten ſollte? Bramante gab

den Uebelſtand zu, ohne jedoch zu wiſſen, wie ihm abzuhelfen wäre.

Die Siſtiniſche Capelle iſt ein viereckiger Raum, über das Doppelte ſo lang als breit und von bedeutender Erhebung, ſo daß er ſchmal und hoch erſcheint. Die Wände ſind glatt, die Fenſter, je ſechs an der Zahl, klein, und oben an der gewölbten Decke an den beiden längeren Seiten angebracht. Dicht unter ihnen bildet ein ſchmaler Mauerabſatz, der heute mit einer niedrigen Baluſtrade geſchützt iſt, eine Gallerie, auf der entlang zu gehen Viele ſchwindlich machen würde.

Die Fenſter ſind oben gerundet, über ihnen ſetzt das Gewölbe der Decke in Bogen an die Seitenwände an, und zwar ſo, daß die Zwickel immer in der Mitte zwiſchen den Fenſtern ſpitz in die Wand herabverlaufen. Aeußere Architektur hat die Capelle nicht, ſie ſteckt durchaus im großen vaticaniſchen Palaſte drin.

Es ſcheint nicht, daß es Uebelwollen von Seiten Bramante's war, wenn er kein beſſeres Gerüſt bauen zu können erklärte. Das Einfachſte wäre geweſen, es vom Boden aus auf Balken in die Höhe zu bringen. Daraus aber, daß dies nicht geſchah und daß man nicht einmal daran dachte, ergiebt ſich, daß es bei ſeiner Errichtung zugleich darauf ankam, die Capelle unten frei zu laſſen, damit durch die Arbeit ihre Benutzung für gottesdienſtliche Zwecke nicht verhindert würde.

Michelangelo erklärte dem Papſte, ſo ginge die Sache nicht. Giulio erwiederte, er möge ſelber etwas Beſſeres erfinden, wenn er könnte. Bramante ſtand dabei. Michelangelo ließ hierauf Alles wieder fortnehmen, was dieſer eingerichtet hatte, und ſtellte ohne Stricke und Löcher ein Gerüſt her,

das seinem Zwecke auf's Angemessenste entsprach und damals als eine ganz neue Erfindung galt. Aus der einen Bemerkung Condivi's, daß das Gerüst, je mehr man es belastet habe, um so besser gehalten hätte, läßt sich erkennen, daß es ein sogenanntes Sprengewerk war; wahrscheinlich gab der Mauervorsprung unter den Fenstern die Stützpunkte für die Balken ab, die, je zwei schräg gegeneinander laufend und durch einen dritten keilartig zwischeneingelegten Balken auseinander gestemmt, feste Spannungen bildeten, auf denen sich vermittelst quergelegter Bretter der Boden des Gerüstes herstellen ließ. Vasari aber, der auch hier Condivi ausschreibt, von dem Seinigen jedoch dazu thut, sagt, die Balken hätten auf Stützen geruht, um die Mauer nicht berühren zu müssen. Vielleicht hatte er den Mauervorsprung nur vergessen, denn hätte dieser gefehlt, so wäre allerdings die Aufrichtung von Balken an den Wänden nöthig gewesen, auf deren Köpfen die das Sprengewerk bildenden Hölzer ihre Stütze gefunden hätten.

Von dieser Gerüstconstruction sagt Condivi, sie habe Bramante die Augen geöffnet und ihm später beim Bau des Sanct Peter wesentliche Dienste geleistet, Michelangelo aber hätte dabei so viel Stricke erübrigt, daß ein armer Zimmermann, dessen Hülfe er sich bei der Arbeit bediente und dem er das Tauwerk zum Geschenke gemacht, seinen zwei Töchtern mit dem daraus gezogenen Gelde eine Aussteuer schaffen konnte.

Die zweite Noth bestand in der Wahl tüchtiger Gehülfen. Michelangelo ließ eine Anzahl Maler aus Florenz kommen, deren Namen deshalb von Interesse sind, weil sie uns einen

Theil der buonarrotiſchen Partei unter den dortigen Künſtlern zeigen. Zuerſt ſein älteſter Freund Granaccio, über deſſen Werke und Lebenslauf im Uebrigen wenig zu ſagen bleibt. Er fuhr fort, wie er angefangen hatte; wo es ſich um feierliche Einholungen, Aufführung von Komödien, Errichtung von Triumphbögen oder um Maskeraden handelte, zeichnete er ſich aus, als Künſtler hat er weniger geleiſtet. Sodann Bugiardini, der gleichfalls im Garten von San Marco und bei Grillandajo mit in der Lehre geweſen war und deſſen Fleiß, Herzensgüte und einfaches Weſen, dem ſich keine Spur von Neid oder Mißgunſt beimiſchte, die Grundlage lebenslänglicher Freundſchaft zwiſchen ihm und Michelangelo bildeten. Ein großer Genius war er nicht. Michelangelo ſagte im Scherz von ihm, er ſei ein glücklicher Menſch, weil er immer ſo zufrieden wäre mit dem, was er zu Stande gebracht habe, während er ſelbſt niemals ein Werk zu völliger, eigener Befriedigung vollendet hätte.

Indaco ferner, auch dieſer aus der Schule des Grillandajo her Michelangelo's genauer Freund. Einen anderen Anſpruch auf Berühmtheit hat er heute nicht mehr. Von Jacopo del Tedesco iſt weiter nichts bekannt, als daß er möglicherweiſe ein Schüler Grillandajo's war, und bei Agnolo di Donnino verſagen Quellen und Vermuthungen jede Auskunft. Der bedeutendſte von denen aber, die damals nach Rom kamen, war Baſtiano di Sangallo, ein Schweſterſohn jener berühmten Brüder und Gönner Michelangelo's, zugleich ein Künſtler, der als erklärter Renegat die Schule Perugino's verlaſſen hatte, in deſſen Atelier er 1505 arbeitete, und zu Michelangelo übergegangen war. Der Carton hatte ihm höhere

Anſichten über Kunſt und Malerei eingeflößt. Er gehörte zu Michelangelo's eifrigſten Anhängern. Keiner zeichnete mit ſolchem Eifer nach dem Carton. Er iſt der Einzige geweſen, der ihn ſeinem ganzen Umfange nach copirte, während Andere nur einzelne Gruppen zeichneten. Die in England befindliche kleine grau in grau gemalte Copie des Werkes wird für ſeine Arbeit ausgegeben. So geſcheut und eingehend ſoll er über die anatomiſche Richtigkeit und die Verkürzungen der Figuren darauf geſprochen haben, daß man ihm in Florenz den Uebernamen Ariſtotile gab, unter dem er gewöhnlich angeführt wird. Als Architekt und Maler ſpielte er in ſpäteren Jahren eine Rolle in Rom und Florenz und ſein von Vaſari beſchriebenes Leben nimmt viele Seiten ein.

Mit dieſem halben Dutzend verſuchte es Michelangelo. Bald bemerkte er, daß die Arbeit nichts werth ſei und daß er die Leute nicht brauchen könnte. Die Art, wie er ſie nun wieder los zu werden ſuchte, iſt charakteriſtiſch. Er war feſt und unbeugſam in ſeinen Ueberzeugungen Feinden gegenüber, aber ſchüchtern von Natur bei gewöhnlichen Gelegenheiten. Wo es ſich darum handelte, Andere zu vertheidigen oder für die eigene Ehre ſchroff einzutreten, fehlten ihm Entſchloſſenheit und Stärke nicht, wo aber dieſe Erregung des Geiſtes nicht zum Ausbruch kommen konnte und das Gefühl eine gewiſſe mittlere Temperatur behielt, ertrug er die Dinge und war leicht in Verlegenheit zu ſetzen.

So hatte er diesmal nicht das Herz, ſeinen Freunden einzugeſtehn, daß er ſie nicht brauchen könne. Statt deſſen ging er ihnen plötzlich aus dem Wege und war nirgends aufzufinden. Die Capelle, als ſie zur Arbeit wie gewöhnlich

kamen, fand ſich verſchloſſen. Zuletzt ging ihnen ein Licht auf und ſie machten ſich ſtill wieder auf den Weg nach Florenz. Es wird nicht erzählt, ob ſie es ihm ſpäter nachgetragen haben.

Michelangelo ſchlug wieder herunter, was ſie gemalt hatten und ging allein und ohne jede Hülfe an die Arbeit. Außer ſeinem Farbenreiber und dem Papſte ſoll fortan kein Menſch zu ihm auf's Gerüſt gekommen ſein.

Kaum aber hatte er einen Theil des erſten Bildes vor ſich gebracht, als die Farben zu verſchimmeln begannen. Längſt war ihm die ganze Sache zur Laſt geworden, jetzt erſchien ihm dies neueſte Unheil ein entſcheidender Grund, ſich dem Auftrage dennoch zu entziehn. Er ging zum Papſte und meldete, was geſchehen ſei. „Ich hatte es Eurer Heiligkeit gleich geſagt, daß die Malerei nicht mein Handwerk ſei; Alles, was ich gemalt habe, iſt verdorben. Wenn ihr es nicht glauben wollt, ſo ſendet hin und laßt einen Anderen nachſehn.“

Der Papſt ſchickte Giuliano di Sangallo in die Capelle, der die Urſache des Uebels ſogleich erkannte. Michelangelo hatte den Kalk zu naß aufgetragen, die Feuchtigkeit ſich geſenkt und auf der äußeren Fläche Schimmel angeſetzt.[47] Michelangelo konnte ſich nun nicht mehr entſchuldigen und mußte wieder hinauf an ſeine Arbeit.

Jetzt aber die Ungeduld des Papſtes. Als wolle er durch die Haſt, mit der er ſeine Unternehmungen betrieb, den geringen Jahren, die er noch zu leben hatte, doppelten Inhalt geben, verlangte er, daß die Körner, die eben erſt geſäet waren, vor ſeinen Augen aus dem Boden wüchſen. Beim

Bauen verwöhnte ihn Bramante, der das Unmögliche leiſtete. Nachts ließ dieſer die Steine des Mauerwerkes der Art vorbereiten, daß, wenn ſie Tags zuſammengeſetzt wurden, die Wände zuſehends ſich erhoben, weil Fuge in Fuge paßte. Michelangelo verſchmähte alle Kunſtſtücke. Er malte raſch, aber ohne Beihülfe. Der Papſt kam zu ihm auf's Gerüſt, auf Leitern hinaufſteigend, daß Michelangelo ihm die Hand reichen mußte, damit er die letzte Höhe erkletterte, und reizte ihn durch Fragen, ob er bald fertig wäre. Vom Mai 1508 bis zum Herbſte desſelben Jahres war die Hälfte der Decke vollendet worden. Die Ungeduld Giulio's kannte keine Grenzen mehr. Die Gerüſte ſollten herunter, um wenigſtens dies eine Stück den Römern zeigen zu können. Michelangelo ſträubte ſich. Es fehlten noch die letzten Retouchen und das Gold, mit dem einzelne Verzierungen und Lichter aufgetragen werden ſollten. Der Papſt kommt eines Tages und fragt, wenn er nun ein Ende machen werde. „Wenn ich kann!" antwortet Michelangelo. „Du haſt wohl große Luſt, donnert jetzt Giulio los gegen ihn, daß ich dich hier vom Gerüſt herunterwerfen laſſe?" Michelangelo kannte ſeinen Mann, ſtellte die Arbeit ſogleich ein und ließ die Balken fortnehmen. Mitten in der Verwirrung und im Staube, der die Capelle erfüllte, ſtand der Papſt ſchon da und bewunderte die Arbeit. Am Allerheiligentage 1508 ſtrömte dann ganz Rom herbei und ſtaunte das Wunderwerk an, das wie durch einen Zauber entſtanden war.

2.

Will man einen Begriff von der Kunſt Giotto's und ſeiner Schüler haben, Architectur und Malerei in eins genommen, ſo muß man das Campoſanto von Piſa betreten; verlangt man dagegen ein Muſterſtück der darauf folgenden Kunſtperiode, der weitgeſtreckten Entwickelung, die zwiſchen Maſaccio und Michelangelo liegt, ſo gewährt das die Siſtiniſche Capelle. Die erſten Künſtler haben in ihr gearbeitet, von den Aelteren Botticelli, Signorelli, Ghirlandajo, Perugino: lauter große, umfangreiche Compoſitionen, denen man aber doch den erſten Urſprung, das Kleine, Miniaturhafte in den Gedanken anmerkt. Erſt Perugino lenkt zum Größeren hin. Seine Uebermacht über die Anderen wird hier, wo die Vergleichung ſich ſo einfach und ſchlagend darbietet, denn die Gemälde bilden, eins an's andere ſtoßend, einen unter den Fenſtern herlaufenden breiten Gürtel im Inneren des Raumes, in auffallender Weiſe erkennbar: ſeine Einfachheit, ſeine Symmetrie, ſeine in wohlbedachter Weiſe abgetrennten Figuren, während bei den Anderen die einzelnen Geſtalten in den Maſſen kaum zur Geltung kommen.

Michelangelo's Deckengemälde bezeichnen den Anbruch neuer Anſchauungen. Der Carton der badenden Soldaten mag das Beſte ſein, was er je geſchaffen hat, wir wollen das Benvenuto Cellini glauben, der es ſo frank behauptet, ſeine Gemälde in der Siſtina jedoch haben am meiſten gewirkt, ſie ſind der Beginn der ſpäteren Malerei. Was er, was Rafael und Lionardo vorher thaten, iſt immer noch der alten florentiniſchen Manier entſproſſen, erhaben darüber, aber den-

noch den Grund und Boden nicht verleugnend, auf dem es gewachsen ist, hier aber geschah eine neue That, vielleicht die größte, die ein Künstler gewagt hat. Die Phantasie, die hier waltete, war ebenso ergiebig, als die Kunst, die ihren Ideen nachkam. Michelangelo hatte kein Muster vor sich, an das er sich hätte anlehnen können, er erfand seine Methode und erschöpfte sie zugleich. Niemand von späteren Meistern kommt dagegen auf, keiner von den früheren versuchte Aehnliches. Dafür wurde es aber auch mit Aufbietung von Kräften geschaffen, die in dieser Vereinigung keinem Künstler zu Gebote standen so lange wir von Kunst wissen, und die in erstaunlicher Weise angespannt worden sind.

Man hatte bisher gewölbte Decken, die ausgemalt werden sollten, in verschiedene Felder zerlegt und diese einzeln mit Darstellungen ausgefüllt. Michelangelo erfand ein neues Princip. Er ignorirte gleichsam die Wölbung, richtete die Malerei so ein, als wäre der Raum oben offen und ohne Dach, baute eine neue Architektur in die freie Luft hinein, Alles durch perspectivische Täuschung, und verband die imaginären Marmormauern, die er ringsum mit einem prachtvollem Gesimse versehen hatte, durch luftiges, durchbrochenes Bogenwerk, das sich von einer Marmorbrüstung zur anderen hinüberspannte.

Der freie Raum zwischen diesen Bögen war mit Gemälden ausgefüllt, auch diese theilweise perspectivisch gehalten, als geschähen die Dinge hoch im Himmel, zu dem man zwischen den Bögen hindurch aufblickte, oder als wäre sie auf ausgespannten Teppichen sichtbar, die da ihren Platz gefunden. Unmöglich wäre es, in einer Beschreibung die Fi-

guren alle an der richtigen Stelle zu nennen, die allein zur Ausſchmückung dieſes architektoniſchen Theiles der Malerei dienten: die Bronzemedaillons, die in den Marmor eingelaſſen erſcheinen, die gewaltigen Sklavengeſtalten, gleichfalls aus Bronze, die Blätterguirlanden tragend neben den Bogenſpannungen auf dem Rande des Geſimſes ſitzen, die karyatidenartigen Figuren, die den Rand des Geſimſes zu ſtützen ſcheinen, die bildlichen Darſtellungen endlich, welche zwiſchen den Fenſtern und um ſie her die Wände bedecken. Denn kein Fleck auf der ganzen ungemeinen Fläche, der unbenutzt geblieben wäre. Ein Reichthum bietet ſich, den nur oberflächlich zu bewältigen, viele Tage des aufmerkſamſten Studiums nöthig ſind.

Heute iſt die Decke der Siſtiniſchen Capelle theils verdunkelt durch den aufſteigenden Rauch und Staub, theils durch die Länge der Zeit ausgeblaßt. In der Wölbung des Daches haben ſich Riſſe gebildet, und es iſt Waſſer durchgeſickert. Drei und ein halbes Jahrhundert ſtehn die Malereien da, es iſt nicht möglich, der langſamen Verderbniß, der ſie anheimfallen müſſen, etwas entgegenzuſetzen. Dennoch iſt ihnen noch ein glückliches Schickſal zu Theil geworden, da ſie Menſchenhänden durchaus unzugänglich bleiben; man hätte nach ihnen ſchießen oder von oben her das Dach durchbrechen müſſen, um ſie abſichtlich zu beſchädigen. Wie jammervoll ſind dagegen die Malereien Rafaels in den Zimmern des Vaticans zugerichtet, nicht nur durch die, welche ſie zerſtießen, zerkratzten und durch Betaſten ſchmutzig machten, ſondern auch durch die Mühe derjenigen, welche ihre Wiederſtellung unternahmen.[48]

In dem erſten der großen Gemälde, welche die Mitte der Decke in der Siſtiniſchen Capelle einnehmen, ſehen wir Gott Vater, wie er über den Waſſern ſchwebend Licht und Finſterniß auseinander reißt. Im zweiten, wie er die beiden höchſten Lichter des Himmels: Mond und Sonne ſchafft. Es bleibt dieſelbe Geſtalt. Hier im zweiten Gemälde aber iſt die ſtill in ſich ſchwebende Perſon des höchſten Weſens, wie wir ſie im erſten erblicken, von einem ungeheuren Sturmwind ergriffen und durch den unendlichen Raum getrieben dargeſtellt. Der weiße Bart wehend, die Arme befehlend ausgeſtreckt und ein Drang nach Vorwärts in dem Ganzen, als wenn ein furchtbares Geſtirn, gegen das die Sonne nur ein Staubkorn wäre, donnernd dahinſauſte, und alle die niederen Welten wie leichte Funken aus ſeinen uranfänglichen Flammen abſprühten. Und zwar erblicken wir die Geſtalt Gottes doppelt auf dieſem zweiten Gemälde, indem wir ihr einmal entgegen, das andere Mal ihr in den Rücken ſehn. Gleichſam als drückte die erſte das Herannahen, die zweite das Davoneilen aus. Beide Figuren ſind in der Verkürzung gezeichnet.

Im dritten Bilde ſchwebt Gott über den Waſſern. Immer die Eine Geſtalt, immer ein anderer Ausdruck des verſchiedenen Willens, der ſie anfüllt. Hier, als müßte er inmitten der gährenden Kräfte, aus deren Ineinandergreifen ſich die Welt zuſammenfügt, ein wilderes Anſehn haben als er im Verkehr mit den Menſchen annimmt, wenn er ihnen ſichtbar wird. So erſcheint er auf dem vierten Bilde in dem Momente, wo er dem erſten Menſchen das Leben verleiht.

Adam liegt auf einem dunkeln Berggipfel. Seine Geſtaltung iſt vollendet, Nichts bleibt mehr übrig, als daß er

ſich erhebe und zum erſten Male empfinde, was Erwachen und Leben ſei. Es iſt, als durchzuckte ihn die erſte Regung des neuen Zuſtandes, als ahnte er, faſt noch in Träumen liegend, was mit ihm vorgeht. Gott ſchwebt aus der Höhe herab ihm entgegen in langſamer Bewegung, wie eine Abendwolke langſam ſanft herankommt. Engelgeſtalten umringen ihn von allen Seiten, dicht an ihn gedrängt als trügen ſie ihn, und ſein Mantel, wie von einem vollen Windſtoße aufgebauſcht, bildet ein fliegendes Zelt um ſie alle her. Dieſe Engel ſind Kinder von Anſehn mit lieblichen Geſichtern, die einen unterſtützen ihn von unten, die anderen blicken ihm über die Schultern. Wunderbarer noch als der Mantel aber, der ſie alle umſchließt, iſt das Gewand, das Gottes eigene Geſtalt bedeckt, ein violettgraues, durchſichtiges wie aus Nebeln zuſammengewebtes Kleid, das den gewaltig ſchönen Leib mit geringem Faltenwurfe dichtanliegend umgiebt, ihn ganz verhüllt bis über die Knie herab und dennoch jede Muskel durchſcheinen läßt. Ich habe nie das Bildniß eines menſchlichen Körpers geſehn, das dieſe Schönheit erreichte. Cornelius ſagte mit Recht, daß ſeit Phidias dergleichen nicht gebildet worden ſei, und von deſſen Werken wiſſen wir doch nur vom Hörenſagen. Der Kopf aber im weißen vollen Haare des Hauptes und Bartes drückt ſo völlig die Hoheit aus, deren Abbild er ſein ſoll, daß es mich hier zum erſten Male nicht befremdet hat, den höchſten Geiſt, der, wie geſagt wird, die Menſchen nach ſeinem Bilde ſchuf, in menſchliche Form herabgezogen zu ſehn. Allmächtige Kraft, vereint mit mildem Erbarmen, leuchtet aus ſeinem Weſen. So ſtreckt er die rechte Hand weit aus, dem liegenden Menſchen entgegen, der die Linke

erhebt, willenlos und im Schlafe ſcheint es, und an der äußerſten Spitze ſeines Zeigefingers vom Finger Gottes beinahe berührt wird.

Dieſe ſich entgegenſtrömende Bewegung enthält eine Fülle von Gedanken, deren jeder im Moment erſchöpfend ſcheint, bald aber von einem anderen verdrängt wird. Alles ächt Symboliſche hat etwas Unnahbares an ſich, und dieſe Begegnung Gottes und des Menſchen iſt im reinſten Sinne ſymboliſch. Gott befiehlt und Adam gehorcht. Er winkt ihm, aufzuſtehn, und Adam greift nach ſeiner Hand, um ſich emporziehn zu laſſen. Gott läßt wie durch eine elektriſche Berührung einen Funken ſeines Geiſtes in den Körper Adams lebenverleihend einſpringen. Adam hat willenlos dagelegen; der Geiſt regt ſich in ihm, er wendet ſein Haupt auf und zum Schöpfer hin, wie eine Blume ſich der Sonne zuwendet, von jener wunderbaren Macht getrieben, die weder Wille noch Gehorſam iſt. Er macht mit dem ganzen Oberkörper den Verſuch, ſich aufzurichten, er ſtützt ſich, während er die Linke ausſtreckt, auf den rechten Arm, auf dem er ruhend lag; das rechte Bein iſt lang ausgeſtreckt, das linke hat er, um ſich vom Boden loszulöſen, dicht angezogen, ſo daß das Knie aufrecht emporſteht, Alles die natürlichſte erſte Bewegung eines Menſchen, der ſich erheben will. Da giebt ihm Gott die Hand; man denkt, ſie würde, ohne daß die Finger ihn erfaßten, ihn dennoch wie ein Magnet ergreifen, ſanft wieder zurückſchwebend würde er ihn nach ſich ziehen, bis die Geſtalt aufrecht auf ihren Füßen ſtände.

Condivi ſagt ſehr kindlich, die ausgeſtreckte Hand Gottes bedeute, daß Gott Adam gute Lehren darüber gebe, was er

thun und laſſen ſolle. Es iſt nichts einzuwenden dagegen; die einfachſten Erklärungen haben großen Kunſtwerken gegenüber dieſelbe Berechtigung, als das Verſtändniß, das am tiefſten zu greifen glaubt und im Vergleich zu den Gedanken des Künſtlers ſelber, doch nicht tiefer dringt, als die tiefſten Bergwerke in das Herz der Erde, deren äußerſte Schale ſie kaum durchbohren.

Im nächſten Gemälde die Erſchaffung Eva's. Adam liegt im Schlaf verſunken auf ſeiner rechten Seite und dem Betrachtenden völlig zugekehrt. Der eine Arm fällt ihm ſchlaff über die Bruſt herüber und knickt mit dem Rücken der Finger auf den Boden auf. Der Oberkörper wird durch den Felſen, an der ſchlafend er anlehnt, etwas emporgehoben, und der Kopf eben dadurch zur linken Schulter aufgedrängt.

Zu ſeinen Füßen ſteht Gott Vater. Je mehr er ſich den Menſchen nähert, um ſo menſchlicher erſcheint er. Er ſchwebt nicht mehr, er ſteht auf dem Boden der Erde und wandelt; ſein langer, hellgrau violetter Mantel fällt in großen Falten auf ſeine Füße; wohlwollend iſt das Haupt gelinde vorgeſenkt und die Rechte erhoben, denn ihm entgegengewandt ſteht Eva, der er im Momente das Leben verliehen hat. Sie ſteht hinter Adam, ganz im Profil erblickt man ſie; ihre Füße ſind durch Adams liegende Geſtalt verhüllt, man könnte denken, ſie träte aus ſeiner Seite heraus, wie es ältere Meiſter geradezu dargeſtellt haben. Man fühlt ſich verſucht, zu ſagen, ſie ſei das ſchönſte Bild einer Frau, das von der Kunſt geſchaffen wurde. Den Oberkörper leiſe vorgebeugt, die beiden Arme mit betend vereinten Händen aufgehoben, das linke Bein ein wenig vortretend, weil ſie ſich verneigt, das rechte

rückwärts mit eingeknicktem Knie gegen den Felsen tretend, das lange blonde Haar über den wundervollen Rücken rollend und vorn über die Brust herab zwischen den beiden Armen hinunter — blickt sie gerade aus und man fühlt, daß sie zum ersten Male athmet, aber als habe das Leben sie noch nicht ganz durchflossen, als sei die anbetende, Gott zugewandte Stellung nicht nur die erste träumerische Bewegung, sondern als hätte sie der Schöpfer selbst in dieser Stellung geformt und wachgerufen.

Noch einmal erscheint sie so groß und schön auf dem nächsten Bilde. Der Baum mit der Schlange theilt dasselbe in zwei Hälften. Links ist die Verführung, rechts die Vertreibung aus dem Paradiese gemalt. Ein doppelter Anblick desselben Paares also. Ein feister, gelblich schimmernder Schlangenbalg wickelt sich um den Stamm des Baumes und wird oben zu einem Weibe, das sich aus den Aesten herniederbeugt. Mit der rechten Hand hält es sich rückwärtsgreifend fest, in der anderen tief herabreichend den Apfel, den Eva, die Finger der geöffneten Hand verlangend emporgerichtet, auffangen will, fast als winkte sie damit vor Begierde. Sie sitzt unter dem Baume, als hätte sie gekniet und wäre so auf die Seite gesunken. Die Richtung ihrer Knie aber ist dem Baume abgewandt, sie muß sich umdrehen zur Schlange, und so wendet sie den wundervollen Kopf mit aufgestecktem Haar auf dem prächtigen Halse zur Schlange hin und hebt die Arme zu ihr auf, der Frucht entgegen. Adam steht neben ihr. Auch er beugt sich zum Baume; dicht über sie hinüber hat er einen Ast gepackt und hält ihn herabgezogen fest; mit der anderen Hand greift er über dem Kopfe

der ſich zu Eva beugenden Schlange in das Laub des Baumes, den Zeigefinger vorwärtsgekrümmt, als wenn er etwas pflücken wollte. Der Sinn der Bewegung ſcheint der, daß, während Adam noch im Zweifel daſteht, ob er zugreifen ſolle oder nicht, Eva die That bereits vollbracht hat. Eva's ganzes Ausſehn iſt verſchieden von dem, das ſie auf dem früheren Bilde hatte. Feſtere Formen hier; ſchlanker, ausgewachſener, frauenhafter erſcheint ſie; nichts mehr von dem ehrfurchtsvollen zitternden Weſen, ſondern ſichere Gedanken und feſte Sehnſucht.

Welche Vernichtung aber in der Scene dicht daneben! Der Engel hat den Arm mit dem Schwerte lang über ihnen ausgeſtreckt, daß Arm und Schwert eine horinzontale Linie bilden. So treibt er ſie beide vor ſich her, die dort ſtolz blühend und königlich, hier mit eingezogenen Knien und geſenktem Haupte ſchleichenden Schrittes forteilen. Adam mit beiden Armen und Händen eine bittend abwehrende Bewegung gegen den Engel verſuchend, Eva aber, noch tiefer als er das Haupt gebeugt und den ſchönen Rücken emporgekrümmt, wie ein geſchlagenes Thier; verzweiflungsvoll kreuzt ſie die Arme vor dem Buſen und greift mit der Fauſt in die goldenen Haare. Dennoch aber ſieht ſie ſich nach dem Engel um. Adam wagt das nicht, er kann den Anblick der ſtrafenden Gerechtigkeit und des verlorenen Paradieſes nicht ertragen, er ſchreitet dumpf vorwärts, die Augen auf ſeinen Weg geheftet; ſie aber blickt von der Seite zurück und zum Engel auf: durchblitzt ihre Verzweiflung auch hier noch ein Schimmer von Neugier? Mit ſtarken Schritten ſchreiten ſie ſo dahin und der Jammer laſtet auf ihren Schultern, aber es ſind

doch mehr vertriebene Titanen als unglückliche Menschen, und Eva's von Trauer verhüllte Schönheit leuchtet um so gewaltiger.

Auf dem nächsten Gemälde Abels und Kains verschiedene Opfer,[49] auf dem darauf folgenden die Sündfluth. Jenes hat nichts besonders Hervorstechendes in sich, dieses verliert durch einen anderen Umstand von seiner Wirkung: es ist dasjenige, mit dem Michelangelo begann. Es fehlte ihm noch die Erfahrung für das Maß der Gestalten im Verhältniß zu der Tiefe, aus der sie später betrachtet wurden. Deshalb zeichnete er die folgenden in kolossaleren Verhältnissen. Hier dagegen finden wir eine Menge Figuren, welche neben denen der anderen Gemälde winzig erscheinen. In der Mitte des Gewässers sieht man die Arche ihrer Breite nach und Menschen, die sich an sie anklammern. Im Vordergrunde ein Schiff, das, mit Unglücklichen überladen, Wasser geschöpft hat und zu Grunde geht. Ganz vorn den Gipfel eines Berges, wie eine Insel aus den Wellen aufragend. Flüchtlinge klettern an ihm empor; einige haben ein Tuch über einen Baum geworfen, um ein Zelt zu bilden, das ihnen Schutz gegen Sturm und Regen gewährt. Das letzte Bild stellt die Trunkenheit Noahs dar. Ich rede von allen dreien weniger ausführlich, weil sie im Vergleich zu den anderen zurücktreten. Mehr aber um ihres Inhaltes willen, als weil sich mindere Kraft in ihnen offenbarte. Neben jenen ersten hält nichts den Vergleich aus, und da es nicht darauf ankommt, ein Verzeichniß dessen zu geben, was Michelangelo gemalt hat, sondern nur das genau beschrieben werden soll, was als eine sichtbare Stufe zu erhöhter Vollkommenheit erkenntlich ist, so wird

auch aus dem Reichthum des Uebrigen nur das Größte hervorgehoben werden.

3.

Es war geſagt, daß die Zwickel des Gewölbes immer zwiſchen den Fenſtern hinab in die Seitenwände verliefen. An den breiten Wänden ſind es deren je fünf, an den ſchmäleren iſt es nur einer, der gerade in der Mitte liegt. In dieſe zwölf Gewölbeſpitzen hat Michelangelo zwölf ungeheure Geſtalten gemalt, die mit den Häuptern bis empor an's Geſims der von ihm erfundenen Architektur reichend, perſpectiviſch ſo gezeichnet ſind, als ſäßen ſie rings im Inneren des großen Marmortempels droben und bedächten den Inhalt der Gemälde, die über ihnen in der Mitte der Decke liegen.

In den Märchen von den älteſten Zeiten der Erde erſcheinen die Menſchen ſchöner, rieſenhafter und von einfacheren, gewaltigeren Leidenſchaften erfüllt als heute. Nur wenige waren es, die über den unberührten Boden der Länder wandelnd, damals wie einſame Löwen dahingingen. Griechenland iſt wie ein einziger Frühlingswald, aus dem der Olymp und die anderen Berge aufragen, von denen zu den Wellen eines ſonnigen Meeres hinabrauſchende Flüſſe eilen; Aſien ein ungeheurer Weidengrund für die Heerden Abrahams oder der Schauplatz der Kämpfe vor Ilion, von deren Gedröhn die ganze Erde zitterte, daß Menſchen und Götter ringsum heraneilen, um den Ausgang des Streites zu erwarten.

In den Sagen der Völker giebt es eine Epoche, wo das Menſchliche und Göttliche ſich vermählend eine ſolche rieſen-

hafte Titanengeneration erſchafft, die der unſrigen weit vorangehend, ſeit Jahrtauſenden in tiefen Höhlen ſitzt, um eines Tages neu heraufzuſteigen.

Es iſt, als hätte Michelangelo dieſe Schöpfung im Geiſte geſehn, als er ſeine Sibyllen und Propheten malte. Leſend, ſinnend oder zur Begeiſterung entzückt, ſitzen ſie auf ihren Plätzen, als erfüllten ſie Gedanken, über denen ſich Jahrtauſende brüten ließe. Man könnte denken, vor langen Zeiten ſeien dieſe Männer und Frauen hinabgeſtiegen in die verborgenen Klüfte der Erde, und in Nachdenken verſinkend, fänden ſie, wenn ſie einſt erwachend neu emporſteigen werden, die Erde dann wieder rein und unberührt und ahnten gar nichts von dem, was innerhalb der zehn- oder zwanzigtauſend Jahre, die ſie verträumten, an menſchlicher Geſchichte da oben vorgegangen ſei.

Ich beſchreibe dieſe Geſtalten nicht, deren ganze Reihe in Worten auszudrücken wohl möglich wäre, dennoch, wenn es richtig geſchehn ſollte, ein Stück Arbeit, dem ich mich kaum gewachſen fühle. Denn es erforderte nicht blos eine deutliche Aufzählung deſſen, was man von äußeren Attributen und von der Bewegung des Körpers an ihnen bemerkt, ſondern eine Geſchichte ihrer Darſtellung in der italieniſchen Kunſt und eine Vergleichung ihres Charakters, wie ihn die alten Schriften zeigen, mit Michelangelo's Auffaſſung. Er kannte die Bibel und las ſie immer wieder, er fand außerdem eine kirchliche Tradition vor über die Perſönlichkeiten der Sybillen und Propheten. Es bedürfte genauerer Studien, als ich ſie gemacht habe, um hier zu erkennen, was ihm gegeben ward, und was er aus ſich ſelbſt nahm.

Alle zwölf Geſtalten zuſammen ſcheinen die Verſenkung des menſchlichen Geiſtes in die bibliſchen Geheimniſſe auszudrücken, und zwar vom träumenden Ahnen der Dinge an, durch alle Stufen des bewußten Denkens hindurch bis zum Schauen der Wahrheit ſelber im Rauſche der höchſten Entzückung. Die Idee, die Stufen irdiſcher Erkenntniß in verſchiedenen Perſonen anwachſend gleichſam darzuſtellen, war keine ungewöhnliche. Reizend iſt die Art, wie man die Thätigkeit der erhabenſten Schriftſtellerei in den vier Evangeliſten darſtellte. Das Kreuzgewölbe einer Capelle theilt ſich in vier zuſammenſtoßende Dreiecke. In die Mitte malte man das Symbol der Dreieinigkeit, in jedes der Dreiecke einen Evangeliſten. Den einen, wie er einem Engel lauſcht, deſſen Worte ihm der Aufzeichnung werth erſcheinen, den zweiten, wie er die Hand erhebt, um die Feder einzutauchen, den dritten, wie er ſie eintaucht, den vierten endlich, wie er die Hand mit der Feder auf's Blatt gelegt und zu ſchreiben begonnen hat.

Hier aber, wo es ſich um ſo viel Höheres handelte, genügten zwölf Figuren kaum. Wir ſehen den Propheten Jeremias, die Füße unter ſich gekreuzt, vorgebeugt, den Ellenbogen des linken Armes auf den Schenkel aufſetzend und die Hand über dem Munde in dem gewaltigen Bart des ſich aufſtützenden Hauptes vergraben, das Bild des tiefſten, ruhigen Nachdenkens. Wir ſehen im folgenden Zwickel des Gewölbes die perſiſche Sybille, eine alte in Gewänder verhüllte Frau, die mit beiden Händen das Buch, in dem ſie lieſt, dicht vor die Augen hinauf hält. Dann Ezechiel, mit heftig vorgeneigtem Oberkörper, die rechte Hand beweiſend vorge-

ſtreckt, in der linken ein entrolltes Pergament haltend; es iſt, als ſähe man die Gedanken ſich in ſeinem Geiſte durcheinander wälzen. Dann wieder ein Bild, wie die bloße Aufmerkſamkeit unmerklich zur Begeiſterung ſchwillt: die erythreiſche Sybille, eine wundervolle jugendliche Frauengeſtalt.

Sie ſitzt, im Profil geſehn, nach rechts gewandt; das eine Bein mit ſchwebendem, unbekleidetem Fuße iſt über das andere gelegt, und in die ſchöngeſtreckten Falten des Gewandes, die durch dieſe Stellung um ſie hergezogen werden, taucht die Hand des nackten, herabſinkenden linken Armes ein, als ruhte ſie darin. Vorgebeugt, blättert ſie mit der Rechten in einem Buche, das auf einem Pulte vor ihr liegt. Eine in Ketten darüber hängende Lampe zündet ein nackter Knabe mit einer Fackel an.

Dann der Prophet Joel, mit beiden Händen breit unter ſeinen Augen ein Pergament entrollend, und um den unbärtigen Mund das Spiel der Muskeln, die das innerlich abwägende Zurechtlegen des Geleſenen andeuten. Dann Zacharias, in ſein Buch ganz vertieft, als würde er nie wieder zu leſen aufhören. Dann die delphiſche Sybille, jung, ſchön, ganz von vorn, den begeiſterten Blick emporgerichtet, während ein ſanfter Windſtoß ihr Haar zur Seite wirft, über das ein meergrüner Schleier hängt, und den bläulichen Mantel gleichfalls wie ein Segel zu ſanfter, voller Rundung aufbläſt. Prachtvoll ſind die Falten des dicht unter der Bruſt von einem Gürtel umſchloſſenen Gewandes. Dann Eſaias, mit leicht gerunzelter Stirn, die linke Hand mit aufgeſtrecktem Zeigefinger, die rechte in die Blätter eines geſchloſſenen Buches greifend. Dann die cumäiſche Sybille, mit halb-

geöffnetem Munde unbewußt ausſprechend, was ſie lieſt. Dann Daniel.

Vor ihm ein Knabe, der auf dem Rücken ein aufgeſchlagenes Buch ihm unter ſeine Augen hält; er aber, ein ſchöner Jüngling, ſeitwärts daran vorüber in die Tiefe ſtarrend, ſcheint den Worten zu lauſchen, die zu ihm auftönen, und vergeſſend, daß er gar keine Feder in den Händen halte, macht er mit der Rechten die Bewegung des Schreibens auf einem anderen Buche, das zu ſeiner Rechten auf einem Pulte liegt.

Dann die lybiſche Sybille, die mit raſcher Bewegung des ganzen Körpers nach einem hinter ihr liegenden Buche greift, als müſſe ſie auf der Stelle darin etwas nachleſen. Endlich Jonas, der rückwärts liegend, nackt, nur ein Tuch um die Hüften, eben dem Rachen des Fiſches entſchleudert iſt, der hinter ihm ſichtbar wird. Das wiedergeſchenkte Licht des Tages erfüllt ihn mit blendendem Entzücken; ſo ſehn wir ihn gleichſam als ein irdiſches Symbol der Unſterblichkeit. Ueberaus kunſtvoll iſt die Verkürzung der Geſtalt, die auf der ſich uns zuneigenden Wölbung gemalt, dennoch weit zurückzuweichen ſcheint.

Unter dieſem Propheten, der die Mitte über einer der ſchmäleren Wände der Capelle einnimmt, malte Michelangelo dreißig Jahre ſpäter das jüngſte Gericht, das die ganze Wand von oben bis unten bedeckt, das Hauptwerk ſeines Alters, wie die Gemälde der Decke die größte That ſeiner Jugend ſind. Würdige Symbole beides der Lebenszeit, in der er ſie geſchaffen hat. Denn wie es natürlich erſcheinen muß, daß er in jüngeren Jahren den weit zurückliegenden göttlichen Anfang der Dinge ergriff und geſtaltete, ebenſo

angemeſſen iſt es, daß er als Greis den Schluß der unendlichen Zukunft darzuſtellen verſuchte.

4.

Von all den übrigen Gemälden wähle ich nur noch zwei aus, um ſie zu beſchreiben. In den vier Ecken der Capelle bildet die Wölbung vier Dreiecke, auf denen der Tod Hamans, die Schlange in der Wüſte, der Tod Goliaths und Judith und Holofernes dargeſtellt ſind. Ich nehme die beiden letzteren Gemälde, um zu zeigen, mit welcher Kunſt Michelangelo auch das eigentlich Hiſtoriſche, hier möchte man es im Gegenſatz zu jenen erhabenen Werken faſt Genre nennen, aufzufaſſen weiß.[50]

Er packt immer den entſcheidenden Moment, den, der ſo vollgeſogen von der Handlung iſt, daß das vorher Geſchehene und nachher zu Erwartende gerade in ihm zuſammengefaßt zugleich zur Erſcheinung kommen. Wenig Stoffe aber ſind wohl in dem Maße geeignet, dieſe Kraft, die wahre Mitte einer That zu erfaſſen, offenbar werden zu laſſen, als die Sage von der Judith. Dies Drama enthält eine Fülle von Situationen, durch welche die Phantaſie herausgefordert wird, und in der Wahl derjenigen, die hier am einfachſten den ganzen Inhalt giebt, zeigt ſich das Genie Michelangelo's.

Wir ſehen Holofernes auf einem Bette liegen, über das ein weißes Laken gedeckt iſt. Der eine Arm iſt ſchlaff herabgeſunken und ſtößt mit dem Handgelenk auf den Erdboden, der andere greift über ſich in die Luft, als ſuchte er nach dem Haupte, das nicht mehr da iſt. Das eine Bein fällt, im

Knie geknickt, lang über das Fußende des Bettes hin, als wäre ihm das Bette zu kurz, der andere ſteht mit angezogenem Knie aufwärts und der Fuß tritt auf das Lager.

Dieſes ſehen wir links, etwas zurück im Inneren eines Zeltes, zu dem einige Stufen aufführen. Judith ſteigt ſie eben hinab, aus dem Zelte hervortretend. Sie dreht uns den Rücken zu, weil ſie, ſich umwendend, nach Holofernes hinſieht, während ſie nach der anderen Seite hin mit aufgehobenen Händen ein Tuch ausgebreitet hält, um es über den abgeſchnittenen Kopf zu decken, den die Magd in einer großen flachen Schüſſel auf ihrem Kopfe trägt. Die Magd hat ein goldiggelbes Kleid an, das ſich in ſtarken ſchweren Falten bricht, denn ſie ſteht mit etwas gebogenen Knien, damit ihre Herrin den Kopf in der Schüſſel bequemer mit dem Tuche bedecken könne. Mit beiden Armen hält ſie die Schüſſel über ſich feſt. Ein lichtblaues Tuch iſt ihr über das goldene Kleid um den Leib gewunden.

Judith trägt einen graublauen Ueberwurf über Bruſt und Schultern, auf den die Lichter mit Gold aufgeſetzt ſind. Die Stellung der Magd, wie ſie ſich niedriger zu machen ſucht, zugleich aber ſich ſteif im Rücken hält, um die Laſt auf dem Kopfe nicht aus dem Gleichgewicht kommen zu laſſen, das doppelte Gefühl Judiths, die im Begriff, das Tuch raſch über das abgeſchnittene Haupt zu werfen und dann fortzueilen, plötzlich von dem Gedanken erſchreckt wird, er könne dennoch wieder erwachen, und mit erhobenen Händen den Blick noch einmal zu ihm wendet, iſt im höchſten Grade ſprechend und erregend. Die gewaltige nackte Geſtalt, die wie ein geſtürztes Vieh daliegt, läßt den plötzlichen Schauder der

Frau begreifen und mitempfinden. Ein in Schlaf verſunkener Krieger im Hintergrunde deutet die Nacht an, in deren Schutze die That vollbracht worden iſt.

Enthält dieſe Darſtellung nicht Alles? Vorwärts fühlt man, was geſchehen wird: die von Zittern gedämpfte Eile, mit der die Frauen durch's dunkle Lager ſchleichen; rückwärts die Verſtellung, die Angſt, den Fanatismus, der ihren ſchwachen Arm ſtählte. Und dem gegenüber die gedankenloſe Stärke des Mannes, der zum Opfer erſehen war. Das iſt der Kern des Gedichtes. Als üppige, verführeriſche Jüdin iſt Judith unerträglich, als zitternde Frau, mit einem Willen aber, der gewaltiger als ihre Furcht wirkt, eine ergreifende wahre Perſönlichkeit. So erfaßte ſie Michelangelo.

Mit derſelben Wahrhaftigkeit ſtellt er Goliath dar, über den David die Oberhand gewinnt. Wie der Koloß daliegt, lang auf dem Bauche, während David ihm die Spitze ſeines Knies in den Rücken mitten hineinbohrt, gewinnt man die Ueberzeugung, daß die Bewegungen der gewaltigen Arme und der Beine, die ſich zum Widerſtand wieder emporſtemmen möchten, vergeblich ſein müſſen. Mit der Linken packt ihm David in's Haar, mit der Rechten ſchwingt er ein kurzes, breites, meſſerartiges Schwert; man glaubt, es pfeifen zu hören, wie es die Luft durchſchneidet, und weiß im Voraus, daß es tödtlich durch den Rumpf hindurchfahren wird. Goliath trägt ein grünes, anliegendes, panzerartiges Gewand, Beine und Füße in derſelben Weiſe dunkelgrau bedeckt, der Arm weiß mit goldenen Riemen; David ein lichtblaues Unterkleid und einen gelblichgrünen, mantelartigen Ueberwurf, auf der Schulter in einem Knoten zuſammengebunden. Dieſes

Gemälde und das der Judith iſt bei jedem Lichte hell und erkennbar, wie auch die Darſtellungen des mittleren Gewölbes ſämmtlich, und deshalb treten dieſe dem Auge als der eigentliche Inhalt der Siſtiniſchen Malereien entgegen. Die Propheten und Sibyllen ſind der Mehrzahl nach ſchwieriger zu ſehn; das aber, was noch tiefer als ſie, dicht um die Fenſter gemalt worden iſt, wird erſt nach mühſamer Betrachtung dem ſuchenden Auge in ſeinen Umriſſen erkenntlich.

5.

Am Allerheiligentage 1508 war von alledem, was eben als ein Ganzes beſchrieben worden iſt, nur die erſte Hälfte fertig. Nun kam auch Bramante und ſah, welcher Erfolg ſeinen Bemühungen, für Michelangelo eine Aufgabe zu ſchaffen, an der er ſich den Kopf einſtieße, zu Theil geworden war. Plötzlich änderte er ſeine Politik. Anfangs hatte Michelangelo ſelbſt darauf gedrungen, man möge ihn von der Arbeit befrein, jetzt nahm Bramante dieſe Idee wieder auf und verlangte, die Beendigung der Deckenmalerei ſolle Rafael zugewieſen werden.

Um die Zeit etwa, in der Michelangelo mit ſeiner Malerei begann, war dieſer nach Rom gekommen. Bramante, ſein Landsmann, hatte ihn dahin gebracht. Er ſollte in den Zimmern des einer gänzlichen Umgeſtaltung unterworfenen vaticaniſchen Palaſtes neben den anderen Meiſtern malen, die dafür berufen waren. Sein erſtes Gemälde, die Disputa, hatte ihn raſch berühmt gemacht. Bramante wünſchte, er ſolle Michelangelo gegenüber jetzt die Rolle übernehmen, die dieſer gegen Lionardo im Saale des Regierungspalaſtes zu Florenz geſpielt.

Michelangelo aber ward die Sache jetzt zu toll. In Gegenwart des Papstes kam es zu einer heftigen Scene. Michelangelo nahm kein Blatt vor den Mund und warf Bramante Alles in's Gesicht vor, was er von ihm auszustehn gehabt, dann aber, von den Klagen über seine Intriguen zu heftigeren Vorwürfen vorschreitend, forderte er ihn auf, sich zu verantworten, warum er beim Abbruch der alten Basilika von Sanct Peter die prachtvollen antiken Säulen habe umstürzen lassen, welche die Decke der Kirche trugen, ohne sich um ihren Werth zu kümmern, die nun zerbrochen auf dem Boden herumlägen und zu Grunde gingen. Millionen Backsteine, einen auf den anderen zu setzen, sei keine Kunst, eine einzige solche Säule aber zu arbeiten, eine große Kunst, und in diesem Tone fortfahrend, schüttete er sein Herz aus, ohne sich zurückzuhalten.

Die Mißachtung, mit der Bramante die Werke des Alterthums behandelte, ist notorisch. Zu dem Palaste des Cardinals di San Giorgio hatte er antike Bauwerke der Stadt zerstört, um Steine zu gewinnen.

Der Papst schätzte Rafael, der in nicht minderem Grade als Michelangelo die Bewunderung Roms geworden war, aber er empfand den Unterschied der Naturen beider Künstler und wußte jedem seine Stelle zu geben. Michelangelo durfte reden, wie ihm seine Leidenschaft die Worte eingab. Giulio duldete das, er kannte sein Naturell und war zu eifersüchtig auf seinen Besitz, um ihn nicht unter allen Umständen in Rom festzuhalten. Er ließ ihn ruhig anprallen und wußte, daß er sich beruhigen würde. Er war selbst einer von denen, die sich austoben mußten zu Zeiten. Man betrachte das

Bildniß, das Rafael von ihm gemacht hat. Dieſer weiße Löwe, der unter Stürmen alt geworden, ſeine Hauptthaten dennoch erſt zu vollbringen hoffte, ließ ſich nicht beirren durch die Heftigkeit eines Geiſtes, der, äußerlich betrachtet, ihm untergeordnet war, aber dem er deshalb gerade zuerſt nachgab; wie Michelangelo ſelbſt der nachgiebige Theil geweſen wäre, wenn das Schickſal ihn zum Papſt und Giulio zum Bildhauer Seiner Heiligkeit geſchaffen hätte. Er behielt die Capelle und begann die Gemälde, die die herrlichſten des geſammten Werkes ſind.

Aber auch diesmal Schwierigkeiten. Zuerſt die fehlenden Retouchen und das Gold. Der Papſt merkte bald, daß Michelangelo Recht gehabt, wenn er das Gerüſt abzubrechen zögerte, ehe die letzte Hand an die Gemälde gelegt ſei. Nun ſollte das Gerüſt wieder in die Höhe, um das Verſäumte nachzuholen. Das aber war jetzt eine Unmöglichkeit. Das Gerüſt war, wie ſich von ſelbſt ergiebt, nur unter der Hälfte der Decke hergezogen worden, weil es ſonſt die Capelle unten verfinſtert haben würde. Hätte man deshalb jetzt der Retouchen und des Goldes wegen das eben auseinander genommene Gebälk neu aufrichten wollen, ſo wäre einſtweilen die Arbeit an der anderen Hälfte der Decke dadurch hinausgeſchoben worden, die Michelangelo gleich zu beginnen wünſchte. Er ſuchte nun dem Papſte die Nothwendigkeit der Retouchen und des Goldes auszureden. Es ſei unnöthig, ſagte er. Es ſähe ſo aber ärmlich aus, antwortete Giulio. Es wären ja auch nur arme Leute geweſen, erwiederte Michelangelo ſcherzend, die er da gemalt hätte, die hätten kein Gold auf den Kleidern getragen; eine Anſpielung auf die einfachen alten Zeiten im

Gegenſatze zu den jetzigen. Der Papſt beruhigte ſich dabei. Dagegen trieb er nun wieder mit der alten Ungeduld und wollte Michelangelo nicht den geringſten Urlaub geſtatten. Seine Gegenwart in Florenz war einmal ganz nothwendig, denn der für Frankreich vollendete Bronzedavid wartete auf die letzte Bearbeitung, und die, welche ihn erhalten ſollten, drängten auf ſeine Abſendung. Die Signorie entſchuldigte ſich, der Papſt laſſe Michelangelo nicht fort, ſobald man ſeiner habhaft werden könne, würde das Werk abgeliefert werden. Zuletzt übergab man es einem jungen Bildhauer, Benedetto di Rovezzano, der den Guß ciſelirte. Im December 1508 wurde der David nach Livorno gebracht und ging zu Schiff weiter nach Frankreich. Man weiß nicht, was dort aus ihm geworden iſt.

Die Urlaubsverweigerung des David wegen fällt in den Juni 1508; im December desſelben Jahres ſchreibt Soderini an den Marcheſe Malaspina wegen des Marmorblockes, aus dem Michelangelo in Florenz den Koloß arbeiten ſollte. Er entſchuldigt ſich. Der Marmor war beſtellt, Malaspina wünſchte ihn abzuliefern, wahrſcheinlich um die Bezahlung zu haben, dazu aber bedurfte es einer vorläufigen Zurichtung des Blockes an Ort und Stelle. Nun ſchreibt Soderini, der Papſt gäbe Michelangelo keinen Urlaub, kein Menſch in Italien aber, außer ihm, könne dieſe erſten Arbeiten am Steine leiten; er müſſe ſelbſt gehn und die nöthigen Anweiſungen geben, Andere verſtänden nicht, was er beabſichtige und verdürben den Marmor. So lange, bis Michelangelo los ſei, müſſe die Sache deshalb leider liegen bleiben. Der Marcheſe möge jedoch verſichert ſein, daß Michelangelo eine Statue ſchaffen

werde, die ſich neben den Werken der alten Meiſter nicht zu ſchämen hätte, und daß man den Marmor gut bezahlen werde.

Zu San Giovanni 1509 aber verlangte Michelangelo Urlaub auf jeden Fall. Er wollte das Feſt zu Hauſe begehn, das größte, das die Florentiner im ganzen Jahre feiern. Kurz vorher war Piſa wiedergewonnen, nach langen Mühen, die Stadt, um die man ſo viel erduldet. Die Florentiner hatten es endlich durchgeſetzt, daß die Könige von Spanien und Frankreich den Piſanern ihre Unterſtützung entzogen, das heißt, Ferdinand und Ludwig ließen ſich mit fünfzigtauſend Ducaten jeder bewegen, Florenz die Eroberung nicht länger unmöglich zu machen. Am 8. Juni kam Piſa wieder unter ſeine alten Herren. Soderini hatte ſich die Sache ſo zu Herzen genommen, daß er die letzte Zeit Tag und Nacht keine Ruhe finden konnte und, wenn nicht endlich die günſtige Wendung eingetreten wäre, ſich darüber aufgerieben hätte. Nun war die ewige alte Wunde glücklich geheilt, nichts vermochte dem Feſte von San Giovanni größeren Glanz zu verleihn.

Michelangelo begehrte Urlaub und Geld. Der Papſt verweigerte beides. Wenn er denn fertig werden würde mit ſeiner Capelle? „Quando potrò, wenn ich kann," antwortete er. „Quando potrò! quando potrò!" wiederholte Giulio wüthend Michelangelo's Worte und ſchlug mit dem Stocke auf ihn los. Michelangelo ging nach Hauſe und machte ſich fertig, ohne Weiteres abzureiſen. Jetzt ſtürzt der junge Accurſio, der Lieblingspage des Papſtes, herbei, bringt fünfzig Scudi, entſchuldigt den heiligen Vater, ſo gut es gehn will,

und beſänftigt Michelangelo, der die Reiſe unternimmt, ſich kurz darauf aber wieder zu ſeiner Arbeit einfindet.

In zwanzig Monaten war das ganze Werk vollendet. Danach fällt der Schluß der Arbeit zuſammen mit dem Neujahr 1510. Schon ein Jahr früher wird von den Malereien der Capelle wie von einer fertigen Sache geſprochen, dies bezieht ſich auf die erſte Hälfte. Michelangelo's Thätigkeit war eine ſo ungeheure bei dieſem Werke, der Umſtand, daß er ganz allein arbeitete, tritt ſo wunderbar hinzu, daß man die zwanzig Monate für einen unmöglichen Zeitraum gehalten und die Angaben Condivi's und Vaſari's umzuſtoßen verſucht hat. So lange jedoch nicht beſſere Gegenbeweiſe geſchafft werden, bleibt die Zahl der Monate beſtehn und uns nichts übrig, als Michelangelo's Kraft und Ausdauer anzuſtaunen.[51]

Er hatte ſich raſend angeſtrengt. Eins ſeiner Sonette beſchreibt in burlesk komiſcher Weiſe ſeinen Zuſtand, wie er Tag für Tag malend auf dem Rücken lag und ihm die Farbe auf's Geſicht herabtropfte. Seine Augen hatten ſich ſo ſehr daran gewöhnt, über ſich zu blicken, daß er geraume Zeit nach Beendigung dieſer Arbeiten, wenn er einen Brief erhielt, ihn in die Höhe halten und mit zurückgebogenem Kopfe leſen mußte. Vaſari beſtätigt aus eigner Erfahrung dieſe Folge derartiger Thätigkeit. Auf fünfzehntauſend Ducaten war der Preis der Gemälde contractlich feſtgeſtellt. Michelangelo erhielt dreitauſend dafür. Die Differenz aber ſcheint nur darin zu liegen, daß dort die Farben miteingerechnet waren, die dreitauſend Ducaten dagegen das reine Honorar bildeten.[52]

Achtes Capitel.

1510—1512.

Rafael im Gegenſatz zu Michelangelo. — Rafaels Sonette. — Rafaels Portrait ſeiner Geliebten im Palaſte Barberini. — Michelangelo's Gedichte. — Krieg Giulio des Zweiten um Bologna. — Verluſt der Stadt. — Der Biſchof von Pavia ermordet. — Ueble Lage und Muth des Papſtes. — Der Cardinal Giovanni dei Medici als Legat in Bologna. — Zug gegen die Stadt. — Zerſtörung der Bildſäule Giulio's. — Einnahme von Bologna. — Die Medici mit dem ſpaniſchen Heere vor Florenz. — Flucht Soderini's. — Wiedereinſetzung der Medici.

Wer darauf beſteht, die beiden größten Künſtler als zänkiſche Widerſacher zu denken, der könnte das Wenige, was uns von ihrem perſönlichen Verhalten gegeneinander aufbewahrt worden iſt, in dieſem Sinne allenfalls zurechtlegen. Solche Folgerungen aber bleiben unrichtig in ſich. Wir ſehen Rafael und Michelangelo freilich zu Parteihäuptern gemacht. Rafael erſcheint von Anfang an als befangen; er hatte Leute um ſich, die gegen Michelangelo hetzten, und bei dieſem ſelbſt entdecken wir nichts von entgegenkommendem Weſen: er ſtieß ab, was ihm nicht zuſagte. Seine Anhänger und die Rafaels bekämpften ſich. Keine Spur aber, daß die beiden Meiſter die Rollen wirklich angenommen hatten, die ihnen ſo von den Ihrigen aufgedrängt wurden. Was man in dieſer Hinſicht anders zu deuten ſuchte, iſt falſch gedeutet, weil es gegen ein Naturgeſetz verſtößt, das keinen Widerſpruch duldet.

Vortrefflichkeit bildet zwiſchen Denen, die ſie beſitzen, eine unzerſtörbare Gemeinſchaft. Alles Große, die gemeine Maſſe der Sterblichen Ueberragende fühlt ſich unauflöslich vereinigt; es iſt zu einſam, um einander nicht um jeden Preis aufzuſuchen. In der Umgebung beider Männer mögen Neid und Eiferſucht in Intriguen ſich Luft gemacht haben, in den hohen

Regionen ihrer wahrſten Natur aber fühlte jeder zu gut, was er ſelbſt und was der andere werth ſei, und ſo ferne ſie ſich blieben, äußerlich betrachtet, ſo nah ſtanden ſie dennoch zuſammen, weil in jene Höhe nichts mehr reichte, das ſie auseinanderzuhalten erhaben genug geweſen wäre.

Rafael jagte dem Ruhme Michelangelo's nach, wie dieſer eben erſt Lionardo's Größe zu überbieten getrachtet. Rafael malte in den Zimmern des Vaticans, wenig Schritte entfernt von der Capelle, in der Michelangelo's Gerüſte ſtanden. Sie müſſen ſich oft begegnet ſein im Palaſte, durch den der Weg zur Capelle führt; wie blickten ſie einander in die Augen? In Michelangelo's Aeußerung, die er lange nach dem Tode Rafaels gethan: was Rafael in Sachen der Architektur gewußt, habe er von ihm gelernt, liegt nichts Herabſetzendes. Corneille konnte dasſelbe von Racine ſagen, der ſo viel jünger war, ohne ihn in ſeiner Größe zu verringern, Goethe ſich ſo über Schiller ausſprechen. Wo Leute wie Michelangelo, Corneille und Goethe vorangegangen ſind, da muß Alles, was jünger iſt, in ihre Fußtapfen treten, auch das iſt ein Naturgeſetz, ſo ſicher wirkend, als wenn es ſich um chemiſche Verwandtſchaften handelte. Viel wichtiger iſt Michelangelo's Wort: Rafael ſei nicht durch ſein Genie, ſondern durch ſeinen Fleiß ſo weit gekommen, als er kam. Es erſcheint als die höchſte Anerkennung aus ſeinem Munde.

Fleiß kann hier nichts Anderes bedeuten, als das Glück, das ein Künſtler in unermüdlicher Vervollkommnung ſeines Werkes ſucht. Fleiß iſt nicht anhaltende Thätigkeit oder Arbeitſamkeit im Allgemeinen, die ſich keine Ruhe gönnt, ſondern Verſenkung in das Eine, das vollendet werden ſoll, ſchöpfe-

riſche Sehnſucht, das geiſtige Bild in ſichtbare Formen ganz hineinzuarbeiten, Genuß am Gleichgewichte des Inhalts mit der äußeren Erſcheinung und der Drang, Kraft zu gewinnen, um ihn zu befriedigen. Was gemeinhin Fleiß genannt wird, iſt die emſige Sorgfalt, das Material zu bewältigen, um in einem Tage ſichtbar recht weit zu kommen; verglichen mit jenem geiſtigen Fleiße aber, den Michelangelo Rafael zuſpricht, ſinkt dieſer materielle Fleiß nur zu einer Vorausſetzung herab, die ſich von ſelbſt verſteht. Ein Künſtler, wie ihn Michelangelo denkt, giebt nach der höchſten Anſtrengung ſein Werk dennoch als unvollendet. Er ſagt, ich mußte damals ſtillſtehn, ich konnte nicht weiter. Am gewiſſenhafteſten war hier wohl Lionardo, der gern keins ſeiner Bilder aus den Händen gegeben hätte, ſo lange er lebte. So arbeitete auch Goethe, der bis in ſein Alter jung begonnene Werke zurückhielt, weil das Gefühl niemals nachließ, wie viel noch an ihnen zu beſſern ſei.

Michelangelo ſtand allein in Rom, als er die Siſtina malte. Er hatte nur den Papſt als Partei hinter ſich: um Rafael und Bramante ſchaarten ſich die Künſtler. Auch Sanſovino kam damals in die Stadt, Michelangelo's alter Concurrent von Florenz her, und arbeitete wundervolle Marmorwerke. Michelangelo war nicht mehr ganz jung, finſter, ſcharf, mit unerbittlicher Strenge das Aechte vom Unächten ſondernd: Rafael im Beginn der Zwanzig, liebenswürdig, heiter, hülfreich und mit dem Zauber ſiegreicher Ueberlegenheit umgeben, von der Liebe erweckt wird und die, neidlos ſelber, den Neid der Anderen in Zuneigung auflöſt. Dabei am Hofe nicht bloß von Bramante protegirt, ſondern vom Herzoge von

Urbino und deſſen Damen, die als nahe Verwandte des Papſtes in Rom die glänzendſte Rolle ſpielten, begünſtigt und in die höchſte Geſelligkeit emporgezogen.

Rafael hatte einen Vorzug, den vielleicht, ſo lange die Welt ſteht, kein anderer Künſtler in ſolchem Grade beſeſſen hat: ſeine Werke entſprechen auf's Genaueſte dem Durchſchnittsmaße des menſchlichen Geiſtes. Sie ſtehen keine Linie darüber noch darunter. Michelangelo's Ideale gehören einer höheren ſtärkeren Generation an, als hätte er Halbgötter im Geiſte beherbergt, wie auch Schillers poetiſche Geſtalten in anderer Weiſe das Maß des Gemeinmenſchlichen überſchreiten; Rafael aber traf das Richtige, wie Goethe und Shakeſpeare. Er ſcheint zu ſchaffen, wie die Natur ſchafft. Keine Wolkenpaläſte, in denen man ſich zu klein dünkt, ſondern menſchliche Wohnungen errichtet er, durch deren Thüren man eingeht und fühlt, daß man da zu Hauſe ſei. Er iſt verſtändlich in jeder Bewegung, er ſchmiegt ſich dem Schönheitsgefühle der Menſchen an mit ſeinen Linien, als ſei es unmöglich, ſie anders zu ziehn, und das Behagen, das er ſo auf die Beſchauenden ausgießt, die ſich entzückt als ſeines Gleichen fühlen, giebt den Werken die Allmacht und ſeiner Perſon den Schimmer glückſeliger Vollkommenheit. Obgleich er unendlich viel gethan hat, möchte man nicht glauben, daß er ſich jemals groß angeſtrengt habe; man würde nicht zugeben, daß er je unglücklich geweſen ſei, wie man es auch Goethe oder Shakeſpeare nicht glauben würde. Es klebt ihm gar nichts Abſonderliches an, man ſpäht umſonſt nach dunkeln Ecken in ſeiner Seele, in denen die traurigen Gedanken ſich feſtniſten könnten, wie Spinnweben in verlaſſenen dumpfigen Gemächern.

Zufrieden wie ein Baum, der, mit Früchten ſchwer behangen, trotz ſeiner ſeufzenden Aeſte glücklich ſcheint, ſteht er da, und die Bewunderung, die ihn umgiebt, iſt nichts, was ſein Glück erhöhte, oder es verminderte, wenn man ſie ihm verſagen wollte.

Solche Menſchen gehn durch's Leben, wie ein Vogel durch die Luft fliegt. Es hindert ſie nichts. Es iſt dem Strome einerlei, ob er glatt in langer Linie durch die Ebene fließt oder in gekrümmtem Laufe ſich um Felſen ſchlängeln muß. Es iſt kein Umweg für ihn, ſo in weite Schleifen rechts und links gedrängt zu werden, kein Aufenthalt, wenn der Lauf ſich ihm völlig ſtaute: behaglich ſchwellend breitete er ſich zum See aus und endlich bräche er dennoch einen Weg für ſeine Wogen, und die Gewalt, mit der er nun dahinſchießt, iſt ebenſo natürlich, als die Ruhe, mit der er ſeine Bahn wandelte vorher. Rafael, Goethe und Shakeſpeare hatten kaum äußere Schickſale. Sie griffen mit ſichtbarer Gewalt nicht ein in die Kämpfe ihres Volkes. Sie genoſſen das Leben, ſie arbeiteten, ſie gingen ihren Weg und zwangen Niemand, ihnen zu folgen. Keinem drängten ſie ſich auf und forderten die Welt nicht auf, ſie zu betrachten oder zu thun, wie ſie gethan. Aber die Anderen alle kamen von ſelbſt und ſchöpften aus ihren erfriſchenden Fluthen. Man nenne eine gewaltige That Rafaels, Goethe's oder Shakeſpeare's? Goethe, der ſo tief verflochten ſcheint in Alles, was uns angeht, der der Schöpfer unſerer geiſtigen Cultur iſt, hat ſich nirgends gegen die Ereigniſſe geſtemmt; er wandte ſich dahin, wo er am bequemſten vorwärts kam. Er war fleißig. Er hatte die Vollendung ſeiner Werke im Sinn: Schiller wollte wirken

und eingreifen, Michelangelo wollte handeln und duldete nicht, daß Geringere vorn ſtänden, über denen er ſich Meiſter fühlte. Der Gang der Ereigniſſe bewegte Michelangelo und befeuerte oder dämpfte ſeine Gedanken. Die Betrachtung ſeines Lebens iſt nicht möglich herausgeriſſen aus dem Gange der Weltereigniſſe, während ſich Rafaels Leben abgeſondert wie ein Idyll erzählen ließe.

Wir wiſſen nicht viel von Rafaels Erlebniſſen; es iſt an thatſächlichen Nachrichten über ihn faſt ebenſo wenig vorhanden, als bei Lionardo. Die Phantaſie des Volkes aber hat ſich daran nicht gekehrt. Wir haben ein Haus, wo er wohnte in Rom, eine Kneipe, wo er verkehrte, ein Haus ſeiner Geliebten, deren Namen und deren Verhältniſſe berichtet werden, haben Erzählungen, deren Mittelpunkt er bildet, von ſeinem kindlichen Alter in Urbino an bis zu ſeinem Tode, der ihn in der Blüthe des Lebens in Rom fortnahm. Wie dem Volke Friedrich der Große immer als der alte König mit dem Krückſtock erſcheint, ſo ſteht Rafael als der mädchenhaft ſchöne Jüngling da, wie eine irdiſche Ausgabe beinahe des Erzengels, deſſen Namen er trägt; und ſoſehr hat jeder, der ſich mit ihm beſchäftigte, von der Freiheit Gebrauch gemacht, der Idee nach, die er von ihm hegte, die Thatſachen zu beurtheilen und zurechtzulegen, daß am Ende Wahrheit und Dichtung nicht mehr zu unterſcheiden ſind.[53]

Rafael kam im Sommer 1508 nach Rom. Er trat nicht ſo jung in die Stadt ein, wie Michelangelo, als dieſer ſie zuerſt erblickte. Welch eine Maſſe von Arbeiten aber hatte Rafael damals bereits hinter ſich gegen das Wenige, doch Gewaltigere, was Michelangelo in demſelben Alter gethan.

Michelangelo arbeitete ſtoßweiſe; zu Zeiten mit ungemeiner Anſtrengung, dann wieder lange brach liegend, in Bücher und philoſophiſche Gedanken vertieft: Rafael kannte keine Jahreszeiten; immer Blüthen und Früchte zu gleicher Zeit tragend, ſcheint er eine unerſchöpfliche Fülle von Lebenskraft in ſich gefühlt und auf Alles um ſich her ausgeſtrömt zu haben.

Das iſt es, was ſchon aus ſeinen frühſten Bildern herausleuchtet. Eigenthümlich in Form und Gedanken ſind ſie gar nicht. Lionardo ſuchte das Abenteuerliche, Michelangelo das Schwierige, Große auf, beide arbeiteten mit durchdringender Genauigkeit, beide gehn ihre eigenen Wege und drücken ihren Werken den Stempel ihrer Natur auf: Rafael lehnt ſich an, geht in der Vollendung oft nur bis zu einem gewiſſen Punkte, bei dem er ſich beruhigt, und ſcheint nicht eiferſüchtig darauf, mit Anderen verwechſelt zu werden. Er malt zuerſt in den Formen Perugino's, und Portraits in der feinen Manier Lionardo's — ein gewiſſer Liebreiz iſt beinahe das einzige Kennzeichen ſeiner Werke — endlich findet er ſich in Rom allein Michelangelo gegenüber: da erſt bricht die wahre Quelle der Kraft hervor in ſeinem Geiſte und er ſchafft Werke, die ſo hoch über den früheren Arbeiten ſtehen, daß die Luft von Rom, die er einathmete, Wunder an ihm gewirkt zu haben ſcheint. Und ſo ging es von da in ſteigender Linie vorwärts.

Michelangelo's Einfluß kann allerdings für den allererſten römiſchen Aufſchwung noch nicht in Betracht kommen, dagegen aber auch nicht mehr von Perugino die Rede ſein. Rafael kam ſchon als ſelbſtändiger Mann, der einen eigenen Weg gefunden hat. Wenn er einem älteren Künſtler

dabei zu danken hatte, so ist es dem Fra Bartolomeo, dessen Schüler er in Florenz war, derselbe, der vor Zeiten Savonarola zu Liebe seine Arbeiten in's Feuer trug, zugleich ein Anhänger da Vinci's, dessen Manier er sich anzueignen strebte. Beim Sturm des Klosters von San Marco gehörte er zu denen, die es vertheidigen wollten, und als der Kampf begann, that er das Gelübde, Mönch zu werden, wenn er glücklich davon käme. Im Jahre 1500 trat er dann in's Kloster ein und entsagte auf einige Zeit der Malerei gänzlich, wandte sich ihr in der Folge jedoch wieder zu und brachte eine große Anzahl ausgezeichneter Werke hervor, welche in Composition und Colorit höher als die Perugino's stehn. Dürfen wir aus seinem Charakter auf den Rafaels zurückschließen, da zwischen beiden ein dauerndes, vielleicht inniges Verhältniß bestand, so mag Rafael sich in Florenz, ehe er nach Rom ging, als zart, schüchtern und von sanft anschmiegsamem Wesen gezeigt haben, Seeleneigenschaften, die sich aus Fra Bartolomeo's Werken ebenso deutlich als schön herauslesen lassen und die den florentiner Gemälden Rafaels nicht minder eigenthümlich sind, in Rom aber kam das Leben anders an die heran, die in seinem Strome schwammen, und es ist nirgends gesagt, daß Rafael furchtsam abseits am Ufer gesessen habe.

Bramante empfahl ihn dem Papste. Viele Maler arbeiteten im Vatican, Rafael ward sein Zimmer angewiesen wie den anderen. Er begann als erstes römisches Gemälde die Disputa,[54] dem Colorit nach heute nur mit Mühe noch erkenntlich, als Composition aber für mich eins der schönsten, die er geschaffen hat. In demselben Zimmer malte er dann eine Wand nach der anderen und, nachdem er ringsum fertig

war, die Decke, von der die frischen Arbeiten eines anderen Künstlers wieder herabgeschlagen wurden. Bald breitete er sich aus im Palaste und Schüler und Gehülfen umgaben ihn. Die Deckengemälde Perugino's rettete er, als sie ihm im Wege zu stehn begannen, von den übrigen ließ er Copien anfertigen, ehe sie der Zerstörung anheimgegeben wurden. An den Zimmern des vaticanischen Palastes hat Rafael so lange gearbeitet und arbeiten lassen, als er lebte.

Diese Räume, viereckig, aber von unregelmäßiger Grundfläche, stoßen in einer Reihe aneinander, durch unscheinbare, niedrige Thüren verbunden, während die Fenster, ehemals mit gemalten Scheiben ausgefüllt, breit und hoch in die Mauern einschneiden. Marmorbänke sind vor ihnen angebracht, mit kostbaren geschnitzten Läden lassen sie sich schließen. Der Fußboden ist Mosaik, die Wölbung der Decke die schönste Kreuzung zweier Bogen, so daß sich die vier Wände des Gemaches nach oben hin in vollem Halbkreise abschneiden, während in den Ecken die Zwickel des Gewölbes sich tief hinunter strecken. Obgleich Alles verkratzt, beschmutzt und verwittert erscheint, so haust hier doch noch ein Hauch der alten Zeit in den Winkeln des Palastes. Man könnte im Traum die Farben wieder frisch, das Gold der Verzierungen neu und glänzend und die Sonne in den glühend bunten Glasscheiben der Fenster spielen sehn. Und durch die Thür träte Giulio ein, gebeugt ein wenig, aber mit kräftigen Schritten, und sein glatter, feiner, schneeweißer Bart fiele auf den purpursammetnen Kragen, den er über dem langen, weißgefältelten Unterkleide trägt, an seiner Hand aber glänzte der große Rubin, und sein blitzendes Auge überflöge die Gemälde, die

ſein Befehl hervorrief. Giulio liebte Rafael. Er gab ihm in jeder Weiſe die Gunſt zu erkennen, deren er ihn würdig hielt.

Rafael widerſprach ihm gewiß nicht wie Michelangelo that. Er war kein Schmeichler, aber ſeine Natur drängte ihn dazu, das Wohlwollen der Menſchen zu gewinnen. Wie kindlich, ja ſchmeichleriſch ſchreibt er in jenen erſten Tagen aus Rom an Francesco Francia nach Bologna, den er doch längſt überholt hatte, und deſſen Werke und Thätigkeit er trotzdem hoch über die ſeinigen erhebt, als wenn es ſich wie die natürlichſte Sache von ſelbſt verſtände. Francia aber ſendet ihm ein Sonett, worin er ſeine Größe ſo ſchön und in ſo einfach ſtarken Worten anerkennt, daß man aus dieſem Zeugniß eines gleichzeitigen Künſtlers den ſtrahlenden Ruhm ermeſſen kann, den das Genie dieſes glücklichen Jünglings, fortunato garxon, wie er von Francia genannt wird, plötzlich um ſich verbreitete.

Dies Sonett, das mit den Worten beginnt: „Weder Zeuxis, noch Apelles bin ich, noch einer von jenen großen Meiſtern, daß ich mit ſolchem Namen genannt zu werden verdiente, noch iſt mein Talent und meine Kunſt des unſterblichen Lobes würdig, das ein Rafael ihr zuertheilt“ — ſcheint anzudeuten, daß es die Antwort auf ein von Rafael geſandtes Sonett war, in welchem Francia mit ſo überſchwenglichen Schmeicheleien angeredet wurde. Doch iſt keine Spur mehr davon vorhanden. Nur drei Sonette im Ganzen haben wir von Rafael, Liebesgedichte, alle drei auf Studienblätter hingekritzelt, welche zur Disputa dienten, alſo im erſten Frühling oder Sommer gedichtet, den er in Rom zubrachte. Es ſteckt ein ganzer Roman in dieſen Gedichten.

Alle drei haben denſelben Inhalt: leidenſchaftliche Erinnerung an das Glück, das in den Armen einer Frau gefunden ward, zu der die Rückkehr unmöglich iſt. Die Reſignation, die Sehnſucht, die ihn erfüllt, die Wonne dann wieder, mit der er die Stunden ſich zurückruft, als ſie kam, tief in der Nacht, und ſein war, ſind in ſeine Verſe hineingefloſſen. Man fühlt, daß er dreimal dasſelbe ſagen mußte, weil es unmöglich war, in Worten die Empfindung zu erſchöpfen, und in den oftmals ausgeſtrichenen Reihen ſelber, aus denen er die Sonette aufzubauen ſucht, liegt die Gluth der großen Flamme, von der er ſagt, daß ſie an ſeinem Leben zehre. Kein einziges der Gedichte Michelangelo's enthält ſo glühende Leidenſchaft.

War es eine vornehme Frau, die Rafael liebte, die ein einziges Mal zu ihm kam, „um Mitternacht, als die Sonne längſt hinabſank, kam ſie, wie eine andere Sonne aufgeht, mehr zu Thaten geſchaffen als zu Worten"? Plötzlich war ſie verſchwunden, und nun ſucht er den dilettoso affanno, die entzückende Qual, in Worte zu faſſen, deren Opfer er geworden. Schweigen wolle er, verſpricht er, wie Paulus von den Geheimniſſen des Himmels, als er aus ihnen hinabſtieg; reden müſſe er dennoch, ſagt er im anderen Gedichte, aber jemehr ihn verlange zu reden, um ſo unmöglicher ſei es, und als einzigen Troſt findet er am Ende das Bedenken, daß es zu großes, tödtliches Glück vielleicht wäre, das noch einmal zu genießen; ſchweigen wolle er, ablaſſen aber könne er nicht von ihr mit den Gedanken. Und wie war das auch möglich, wo er das ſanfte Joch ihrer Arme noch zu tragen glaubt, die ſeinen Hals umſchlangen, und die Verzweiflung ihn noch

durchzuckt, als ſie ſich losmachte und er im Dunkel einſam zurückblieb wie ein Schiffer auf dem Meere, der ſeinen Stern verloren hat.

Wir wiſſen nicht, ob er ihr jemals wieder begegnete. Keine Andeutung findet ſich in ſeinen Briefen oder bei Vaſari, kein Bildniß einer Frau, in der wir dieſe Geſtalt vermuthen dürften. Es iſt von vielen Frauen die Rede, die Rafael liebte, aber von allen wird nichts weiter geſagt, als nur, daß ſie lebten und daß ſie ſeine Geliebten waren.

Eine von ihnen befand ſich in ſeinem Hauſe, als er ſtarb; er ſetzte ihr reichlich zu leben aus, wie ein guter Chriſt, ſagt Vaſari. Eine andere liebte er, als er in dem Gartenhauſe Chigi's malte. Von dieſer ſoll er ſo völlig befangen geweſen ſein, daß ſie ihn von der Arbeit zog und ſeine Freunde zuletzt keinen beſſeren Rath wußten, als ſie zu ihm auf's Gerüſt zu bringen. Da hatte er ſie den Tag über immer um ſich und hielt aus bei der Arbeit.

Rafael malte in Rom die Frauen anders als in Florenz. In den Portraits, die er dort hinterließ, liegt die heitere Ruhe, die Lionardo ſo ſchön auszudrücken wußte. Dagegen das Frauenbildniß im Palaſte Barberini! — das er vielleicht in ſeinen erſten römiſchen Tagen malte und das wohl ſeine Geliebte darſtellt, wenn auch nicht die Fornarina, wie Spätere ſie getauft haben. Fornarina iſt kein Frauenname; das Wort bedeutet die Bäckerin oder die Bäckerstochter und hat ſeinen Urſprung aus der erfundenen Geſchichte, daß Rafael die Tochter eines Bäckers in Traſtevere geliebt habe.

Das Bildniß des jungen Mädchens oder der Frau im

Palaſte Barberini iſt ein wunderbares Gemälde. Ich nenne es ſo, weil es in hohem Grade die Eigenſchaft räthſelhafter Unergründlichkeit in ſich trägt. Man möchte es immer von Neuem betrachten. Sie ſitzt uns zugewandt, beinahe nackt, aber doch nicht unbekleidet da; bis unter die Knie iſt ſie ſichtbar. Ein rothes Kleid mit finſteren Schattenfalten iſt über ihren Schooß gelegt, mit der rechten Hand drückt ſie ein dünnes, durchſichtiges, weißes Gewebe, das über den Leib in die Höhe gezogen iſt, ſanft an die Bruſt, aber man fühlt: eine Bewegung — und Alles iſt abgeworfen. Dieſe rechte Hand ſcheint mit jedem Finger gleichſam einen anderen Ton anzuſchlagen. Sie liegt unter dem Buſen, mit dem Daumen allein drückt ſie das ſpinnweb leichte Zeug an ſich feſt; der Zeigefinger berührt etwas aufgehoben die linke Bruſt und drückt eine leichte Telle hinein; die anderen drei Finger losgeſpreizt liegen darunter und ſcheinen ſie leiſe emporzudrängen. Die linke Hand dagegen iſt in den Schooß herabgeſunken, aber nicht etwa ſo, daß ſie, auf dem Rücken liegend, nach oben geöffnet wäre, ſondern mit der Fläche nach unten hin, als habe ſie über das Gewand zu den Knien fortſtreichen wollen und ſei mitten in der Bewegung in's Stocken gerathen. Matt auseinandergeriſſen liegen die Finger auf dem dunkeln Purpur, die Wurzel der Hand auf der Höhe des einen Schenkels, die Spitzen der Finger auf dem andern drüben, als bildeten ſie lauter Brücken hinüber.

Den Arm dieſer Hand umgiebt nicht weit von der Schulter ein ſchmales Band, grün, mit goldnen Rändern, und in goldner Schrift ſteht RAPHAEL. VRBINAS. darauf. Das Band ſcheint ein wenig zu eng, denn es drückt den Muskel des

Armes etwas, unter dem es herläuft, daß er ſich gelinde aufgebauſcht zeigt, als wäre es, um nicht herabzurutſchen, knapp darum gelegt.

Wollte Rafael ſeinen Beſitz damit andeuten, wie bei einem ſchönen Thiere, dem er ein Band umlegte, damit er mit Augen ſähe, daß es ſein ſei? Denn höher ſteht dies Mädchen nicht. Nur Leidenſchaften und keine Gedanken ſcheint ſeine Stirn zu beherbergen. Und der üppiggeſpannte Mund, deſſen Winkel ſich in die Wangen graben, die rabenſchwarzen großen Augen, herüberblickend von der Seite und zugleich etwas von unten empor aufſchauend, die ausgeprägten Naſenflügel und vollen Nüſtern — es leuchtet eine göttlich unſchuldige Sinnlichkeit daraus, wie die Göttinnen und Nymphen der Griechen ſinnlich waren und ohne zweifelnde Gedanken rein dahingingen, weil ſie niemals einen Gegenſatz ahnten zu den einfachen glühenden Gefühlen, deren Stimme ſie wie Befehlen des Schickſals gehorchten.

Die Wangen ſind leiſe angebräunt, wie auch Arme und Hände, alſo war ſie gewohnt, ſie in der freien Luft zu gebrauchen; die Augenbrauen dunkel wie die Nacht, als wäre jedes mit einem einzigen kühnen Federzuge gezogen. Das Haar iſt glänzend ſchwarz, getheilt über der Stirn und glatt an den Schläfen her hinter das Ohr geſtrichen; der Kopf mit einem bunten Tuche iſt turbanartig umwunden, deſſen Knoten an der einen Seite über dem Ohre liegt, das er ein wenig durch ſeine Schwere drückt.

Sanft vorgebeugt iſt ihre Haltung. So ſitzt ſie da, mit ihren zarten Schultern ein wenig nach links gewendet; ſie ſcheint verſtohlen nach dem Geliebten zu blicken, um ihn anzuſehn,

wenn er malt, und ſich doch ja nicht von der Stelle zu rühren, weil er es verboten hat. Ihm aber ſcheint es ein Quell des innigſten Vergnügens geweſen zu ſein, ſie auf's Genaueſte nachzubilden und in keinem Pünktchen anders darzuſtellen, als er ſie vor ſich ſah. Man glaubt ihr die Eiferſucht, die Heftigkeit, das Lachen, die unverwüſtliche gute Laune und den Stolz anzufühlen auf das Glück, von ihm geliebt zu werden. Er aber malte Alles hinein, weil er dieſer Gefühle ſelber ſo bis in ihre Tiefen hinab fähig war. Wenn es ſeine Bilder nicht verriethen, die Gedichte verriethen es. —

Fehlte Michelangelo dieſe Seite des Charakters völlig? Man iſt gewöhnt, den Namen Vittoria Colonna auszuſprechen, wenn eine Frau neben ihm genannt wird. Aber als er ſie kennen lernte, war er faſt ein alter Mann und ſie nicht weniger in den Jahren. Es verband ſie gleiche Geſinnung in ſchwierigen Zeiten. Sie aber blieb immer die Fürſtin und niemals war die Rede von Liebe zwiſchen ihnen. Vittoria lebte als Wittwe halb wie eine Nonne ſchon und ſtand im Begriff, in's Kloſter zu gehn.

Nur die Gedichte Michelangelo's gewähren eine Antwort. Es ſind leidenſchaftliche darunter, aber es fehlt faſt überall das Datum ihrer Entſtehung; die wenigen, wo es ſich beſtimmen läßt, fallen in ſeine ſpäten Jahre. Condivi erzählt jedoch, daß er ſchon früh zu dichten begonnen habe.

Aber in den Verſen, die er als alter Mann ſchrieb, ſpricht er von ſeiner Jugend und den Leidenſchaften, die ſein Herz damals zerriſſen. „Das war der ſchlimmſte Theil meiner jungen Jahre, ſagt er, daß ich blindlings und ohne Warnung anzunehmen in Gluth gerieth.“ „Wenn du mich zu beſiegen

gedenkſt, redet er in einem anderen die Liebe ſelbſt an, ſo bringe mich zurück in die Zeiten, in denen die blinde Leidenſchaft kein Zügel aufhielt, gieb mir mein himmliſch heitres Antlitz wieder, dem die Natur jetzt alle Kraft genommen hat. Und die Schritte, die mich meine Angſt unnütz vergeuden ließ, und das Feuer gieb mir zurück in meinen Buſen und die Thränen, wenn du begehrſt, daß ich noch einmal glühen und weinen ſoll."

„Das waren Zeiten, beginnt ein anderes, als ich zu tauſend Malen tödtlich verwundet, dennoch unbeſiegt und unermüdet blieb, und nun, da meine Haare weiß geworden, kommſt du noch einmal? Wie oft zwangſt du meinen Willen und gabſt ihm wieder ſeine Freiheit, ſporneſt mich wie ein Pferd zur Wildheit, ließeſt mich erblaſſen und meine Bruſt mit Thränen baden; und nun, da ich alt bin, kommſt du wieder?" So ließen ſich viel Stellen anführen. Immer redet Michelangelo jedoch von ſeinen Qualen, ſeiner verzehrenden Gluth und von den Thränen: von der Erfüllung ſeiner Wünſche niemals. Kein Gedicht, aus dem, wie aus Rafaels ſehnſuchtsvollen Zeilen, der ſüße Saft berauſchenden Glückes wie aus einer reifen Frucht herabquillt.

Es iſt eins von Michelangelo vorhanden, worin er die Schönheit einer Frau beſchreibt, aber man weiß nicht, ob er nicht etwa ein Bild anredet und ob die letzten Reihen mehr als dichteriſche Reflexion ſind:

Der goldne Kranz, ſieh, wie er voll Entzücken
Dies blonde Haar mit Blüthen rings umfängt,
Es darf die Blume, die am tiefſten hängt,
Den erſten Kuß auf deine Stirne drücken.

Wie freudig das Gewand den langen Tag
Sich um die Schultern ſchließt und wieder weitet
Am Hals, zu dem das Haar herniedergleitet,
Das dir die Wange gern berühren mag.

Sieh aber hier, wie mit verſchränkten Schnüren
Nachgiebig und doch eng das ſeidene Band
Beglückt iſt, deinen Buſen zu berühren.

Der Gürtel ſpricht: laß mich die Luſt genießen,
Daß ewig meine Haft dich ſo umſpannt —
Wie würden da erſt Arme dich umſchließen!

Wer war die Frau? In manchen Zügen paßt das Gemälde auf das dem Rafael zugeſchriebene Portrait in der Tribune zu Florenz, das mit 1512 bezeichnet iſt. Doch will ich daran keine Folgerungen knüpfen, denn die hier dargeſtellte Tracht war die gewöhnliche und der goldne Kranz bei den florentiner Damen ſehr gebräuchlich. Domenico Grillandajo's Vater, der ein Goldſchmied war, ſoll dieſen Schmuck, die ghirlanda aurea, in Florenz erfunden und daher ſeinen Namen erhalten haben. Ich erwähne das Portrait nur, um zu ſagen, daß Michelangelo nichts Außergewöhnliches in dieſem Sonnette dargeſtellt habe.

Nach einer anderen Richtung ſuchen die Gedanken eine Deutung ſeiner Leidenſchaft, die ſo einſam immer in ſich ſelbſt zurückkehrt. Er ſagt in dem Gedichte, deſſen Worte ich vorhin zuerſt anführte: „gieb mir das himmliſch reine Antlitz wieder, aus dem die Natur alle Schönheit fortgenommen hat," onde a natura ogni virtude è tolta. Ich überſetze virtude mit Schönheit, das Wort bedeutet Trefflichkeit, Tüchtigkeit, Kunſt, Kraft, wir haben keinen gleichbedeutenden Aus-

druck.“ Bezieht ſich das auf den Schlag, den er als Knabe in Florenz erhielt und der ihn entſtellte? War er ſo überzeugt von ſeiner Häßlichkeit, daß er um ihretwillen nicht wagte, was er ſonſt vielleicht gewagt hätte? Saß er einſam, und über ſein Geſchick nachdenkend zwang er die Thränen heimlich zur Quelle zurück? Wir wiſſen es nicht. Es braucht auch nicht gewußt zu werden. Aber es widerſpricht dem Bilde ſeines Charakters nicht, ihn ſo mit ſich allein zu denken, daß die Abgeſchloſſenheit früh ein Bedürfniß für ihn ward und er die Menſchen, die er aus voller Seele liebte, dennoch von ſich entfernt hielt, weil er ſich für ihr Glück und ihren leichten Verkehr nicht geſchaffen fühlte. Deshalb iſt es wohl möglich, daß er auch Rafael immer nur eine ernſte Stirne zeigte und ihm gegenüber nie daran dachte, ein Zeichen zu geben, daß er ihn verſtände und ſich ſelbſt von ihm verſtanden fühle.

2.

Condivi behauptet, Rafael habe durch Bramante die Fortſetzung der Siſtiniſchen Deckenmalerei für ſich zu erlangen geſucht. Daß Bramante dieſen Auftrag für ihn zu erwirken ſtrebte, bezweifle ich nicht, ob er es jedoch auf Rafaels Antrieb gethan, konnte Condivi nicht wiſſen und ſelbſt Michelangelo kaum. Bei ſolchen Fragen muß man lebhaft vor Augen haben, daß es ſich um Dinge handelt, die beinahe fünfzig Jahre, nachdem ſie vorgefallen ſind, aufgeſchrieben werden, und daß dies durch einen blindlings für Michelangelo eingenommenen, jungen Menſchen geſchah, der hier, unſchuldiger Weiſe vielleicht, mehr hörte als ihm erzählt ward. Denn das Abwägen beider Männer, Rafaels und Michelangelo's, war

mit der Zeit in Italien eine Frage geworden, wie heute die, ob Goethe oder Schiller größer ſei, und wenn wir Condivi für noch ſo gewiſſenhaft halten, in dieſem Punkte muß er parteiiſch geweſen ſein.

Nehmen wir alſo die Thatſachen, wie ſie aus den Charakteren der Männer herfließen. Sicher war keine Seele in Rom, die ſo tief als Rafael empfand, was hier gethan worden ſei. Anzunehmen, daß Rafael ſich der Erkenntniß verſchloſſen habe, es ſei in der Siſtina etwas geleiſtet worden, was weder er ſelbſt noch irgend Jemand anders hätte leiſten können, und zugleich, daß er den Trieb nicht in ſich gefühlt habe, von dieſer Gewalt ſich anzueignen, was erreichbar wäre, hieße die Größe Rafaels verkennen. Es wäre eine Beſchränktheit geweſen, ſich ablehnend zu verhalten; ein Zeichen natürlicher Kühnheit war es, ſich hinzugeben. Auch urtheilte man in Rom, daß es geſchehn ſei. Giulio ſelbſt ſprach aus, Rafael, nachdem er die Werke Michelangelo's geſehn, habe einen anderen Styl angenommen.

Man könnte dieſe Aenderung des Styls bei Rafael im Aeußerlichen ſuchen: im energiſcheren Studium des Nackten und der Verkürzungen, denn beides war Rafaels Stärke nicht. Die Schule des Perugino wußte wenig von den Schwierigkeiten, die Michelangelo in die Kunſt hineinbrachte; willige Gewänder deckten in hergebrachter Faltenlage die Geſtalten zu und erleichterten die Arbeit. Deshalb waren Michelangelo's badende Soldaten eine ſo große Neuerung und Perugino's Oppoſition eine ſo hartnäckige. Die alte Schule ſah, daß es ihr an's Leben ging.

In Rafaels Grablegung Chriſti, gemalt zu Florenz im Jahre 1507, gewahren wir die erſten Spuren des Einfluſſes,

der von Michelangelo ausging. Die Entwürfe fallen in frühere Zeit und zeigen in den nackten Theilen die alte, hier im Gegensatz fast hölzern erscheinende Auffassung des Perugino, die Ausführung aber eine Behandlung derselben, die bewunderungswürdig ist. Michelangelo's Carton stand in überraschender Größe und Freiheit Rafael vor Augen und ergriff ihn. Dann aber sank er wieder zurück in die alte Weise, vielleicht weil Aufträge fehlten, die ihn sich völlig herauszureißen zwangen, und die Disputa im Vatican, besonders die ersten Skizzen dazu, lassen ihn als den Schüler Fra Bartolomeo's erscheinen, dessen classisch große Gewandung und ruhig zusammengestellte Gruppen sein bedeutendstes, ihn von Anderen unterscheidendes Verdienst sind. Da deckte Michelangelo die Wölbung der Sistinischen Capelle auf und in der Schule von Athen thut jetzt Rafael einen neuen Schritt vorwärts. Aufbewahrte Studienblätter beweisen, wie er Anatomie und Verkürzungen zu diesem Werke gearbeitet hat.

Doch nicht das läßt die Schule von Athen in meinen Augen als ein Denkmal der einwirkenden Kraft Michelangelo's erscheinen. Der Fortschritt Rafaels liegt nicht in dem sich äußerlich zeigenden Unterschiede von früheren Werken, sondern eine innerliche Eigenschaft, die von nun an seinen Compositionen innewohnt, ist der wirkliche und im höchsten Grade werthvolle Gewinn, den das Zusammentreffen mit Michelangelo für ihn abwirft: er verläßt nun auch im Geiste die kleinlichere Auffassung seiner früheren Lehrer und Vorbilder und beginnt die Gestalten, die er malt, gleich so groß zu denken, wie er sie zur Ausführung bringt.

Wie ich dies verſtehe, iſt bereits bei Lionardo da Vinci geſagt worden, deſſen Abendmahl in Mailand das erſte wirklich groß gedachte italieniſche Bild iſt. Michelangelo kam nach ihm. Man ſieht Werken der Kunſt an, in welchem Maßſtab ſie erdacht ſind, unabhängig von dem, in welchem ſie ausgeführt werden. Verhältnißmäßig kleine Gebäude vermögen geiſtig den Eindruck faſt koloſſaler Größe hervorzubringen: die Tempel von Päſtum zeigen das am deutlichſten. Sie ſchwellen an in der Erinnerung, die ſie aufnimmt, man hält ſie für größer, als ihre Maße ſie erſcheinen laſſen. Andere Werke dagegen ſchwinden unwillkürlich zuſammen, weil ſie, klein gedacht, nur durch mehrfache Verdoppelung ihrer Verhältniſſe äußerlich umfangreicher gemacht worden ſind, ohne größer an ſich zu werden.

Die florentiniſche Malerſchule neigte zum Kleinen. Perugino erhob ſich über ſeine Vorgänger, aber auch ſeine größten Werke machen keinen großartigen Eindruck. Fra Bartolomeo, dem vorgeworfen wurde, daß ſein Styl kleinlich ſei, verſuchte es anders und malte einen koloſſalen heiligen Marcus, heute im Palaſte Pitti zu Florenz, doch man ſieht der Geſtalt ſogleich an, daß ſie nichts als eine Multiplication geringerer Maße iſt. Seine und Perugino's Auffaſſung hatte die Rafaels bisher beſtimmt; in der Schule von Athen aber zeigt ſich die großartigere Anſchauung Michelangelo's, die von da an die herrſchende bleibt. Rafael ſteigerte ſich nicht zum Koloſſalen; er ahmt Michelangelo nicht äußerlich nach, aber es iſt, als hätte er, von der Freiheit dieſes Mannes berührt, ſich ſelbſt der Freiheit endlich hingegeben, von der ihn das Beiſpiel Anderer bisher zurückgehalten. Nur ein einziges

Mal ließ er ſich bis zur Nachahmung hinreißen. Er malte in San Agoſtino den koloſſalen Propheten Eſaias, heute verdorben und übermalt, aber auch den Linien nach von geringer Anziehungskraft. Dagegen zeigt ſich in den Sibyllen der Kirche Maria della Pace und in den Deckengemälden des vaticaniſchen Zimmers die volle Kraft und Schönheit, die aus der Vermählung Michelangeloſchen Geiſtes und Rafaeliſcher Phantaſie entſprungen iſt. —

Rafaels Phantaſie bedurfte des lebendigſten Zuſammenhanges mit dem, was gerade ſeine Umgebung bildete. Aus den Männern und Frauen, die er vor Augen hatte, entſtanden ſeine lebendigſten Compoſitionen. Er ſtellte ſie im höchſten Glanze ihres Daſeins dar, aber er ging nicht in jene andere Welt über, in der Michelangelo zu Hauſe war. Am beſten und liebſten malte er das Coſtüm, in dem er die römiſchen Männer und Frauen ſich in den Straßen der Stadt und den Paläſten bewegen ſah. „Ich muß viele Frauen geſehn haben, die ſchön ſind, daraus bildet ſich dann in mir das Bild einer einzigen," ſchreibt er dem Grafen Caſtiglione und nennt dies ſo entſtandene Bild una certa idea, correct im Sinne Plato's, der unter Idee das den einzelnen Dingen innewohnende Bild verſteht, welches ſie in ihrer Vollkommenheit darſtellend wie ein unſichtbarer, glänzender Schatten gleichſam begleitet. Michelangelo, wenn er ſich einmal an die Natur anlehnen will, copirt ſie genau, ohne ſie zu erhöhen, und geht da mit derſelben Ungeſchminktheit zu Werke, die man Donatello zum Vorwurf machte. Wenn er ſich aber ſchöpferiſch in den eigenen Geiſt verſenkt, entſtehen ſeine Bilder von Anfang an wie am reinen Himmel ſich Wolkengebilde

plötzlich aus unſichtbaren Dünſten zuſammenballen. Rafaels Geſtalten wohnt jeder ein beſtimmter irdiſcher Kern inne, deſſen Hülle er verherrlichte. In ähnlicher Art dichtete Goethe wie Rafael gemalt hat, während Schiller, mehr im Geiſte Michelangelo's arbeitend, ſich ihm auch darin nicht ungleich zeigt, daß er, wenn einmal die Natur treu nachgezeichnet werden ſollte, bei weitem handgreiflicher als Goethe wird. Michelangelo wäre nicht im Stande geweſen, ein Gemälde zu ſchaffen wie die Meſſe von Bolſena im zweiten Gemache des vaticaniſchen Palaſtes. Wir ſehn den Papſt, die Cardinäle, die Schweizer und das Volk von Rom leibhaftig, als müßte man die Geſtalten bei ihren Namen nennen, ſo irdiſch deutlich erſcheint das Leben, das jeden Einzelnen erfüllt, Shakeſpeare läßt ſeine Figuren nicht natürlicher auftreten. Und ſelbſt da, wo Rafael nackte Götter und Göttinnen vorbringt, ſind es nur die gewandloſen römiſchen Männer und Weiber; darum aber nicht weniger würdig, in den goldenen Paläſten des Olymp zu wohnen.

Beide, Rafael wie Michelangelo, ſtanden mitten in einer Bewegung des Lebens, durch die ununterbrochen die wahrſten und tiefſten Gefühle der Menſchen herausgefordert und faſt mit Gewalt auf die Oberfläche getrieben wurden. Die Welt zwängte ſich nicht in die lügneriſchen Formen ſpäterer Jahrhunderte; Männer, Frauen traten auf wie ſie waren, und was ſie begehrten, danach ſtreckten ſie offen die Arme aus; frei noch von dem drückenden Gefühl, das von da an bis auf unſere Zeiten die Völker belaſtet hat, dem Kummer um die verlorene Freiheit, ſah man Vergangenheit und Zukunft in gleichgültiger Dämmerung und die Gegenwart ſtrahlte im klarſten Sonnenlicht.

Giulio war der letzte Papst im alten Sinne des guelfischen, streitbaren Papstthums. Nach seinen Tagen verschwindet überhaupt das Heldenmäßige aus der europäischen Geschichte. Wo die Herrscher von nun an selbst in den Krieg ziehn und die Schlachten leiten, spielt ihre persönliche Laune doch keine Rolle mehr, das Schwert in den Händen adliger, schwer bewaffneter Reiter unterliegt der entscheidenden Macht der Artillerie, die Männer geben sich nicht mehr ganz und gar den Ereignissen hin und die Furcht, im Kriege besiegt zu werden, war die größte nicht mehr für das Oberhaupt eines Staates. Es herrschte in den folgenden Zeiten eine Furcht, die größer war, als jede andere: die vor der Gewalt des Geistes in den Köpfen der eigenen Unterthanen. Durch diese Furcht wurden alle Fürsten, auch wenn sie gegeneinander im Kriege lagen, zu stillen Verbündeten gemacht. Mit der gemeinsamen Unterdrückung des Geistes plagten sich die Könige damals noch nicht, und die Verhältnisse waren reiner und natürlicher.

Giulio wußte, daß es auf seine päpstliche Krone abgesehn sei. Doch das kümmerte ihn wenig. Die Gefahr war sein liebstes Element geworden. Sein hohes Alter entledigte ihn der Sorgen für eine lange Zukunft. Es lag in der Luft zu jenen Zeiten, die eigene Existenz auf's Spiel zu setzen. Leute von einiger Mäßigung stehn als auffallende Erscheinungen da; Kraft, wenn auch mit Hinterlist und Grausamkeit gepaart, flößt Respect ein, Habsucht wird Niemandem verdacht, Milde und Versöhnlichkeit aber verspottet. Machiavelli, der in jenen Tagen seiner praktischen Thätigkeit die Erfahrungen sammelt, deren Resultat das Bild eines Fürsten ist, wie er sein

müßte, wenn er ſich in einem Staate wie Florenz behaupten wollte, giebt als oberſten Grundzug des fürſtlichen Charakters die Fähigkeit an, die Dinge vorauszuſehn und ihnen durch rückſichtsloſes Handeln zuvorzukommen. Dieſe Politik des Drauflosgehens wurde befolgt bis in die kleinſten Verhältniſſe herab. Die Degen ſaßen loſe in der Scheide; Niemand hoffte durch Nachgiebigkeit zu ſeinem Rechte zu kommen.

Im Jahre 1508 trat der Papſt dem Bündniſſe von Cambrai bei, deſſen Inhalt die Vereinigung Maximilians und des Königs von Frankreich zur Vernichtung der venetianiſchen Macht war. Im nächſten Jahre ſtand er, verbündet mit Venedig und Spanien, Frankreich und Maximilian gegenüber. Der Herzog von Urbino ging mit den päpſtlichen Truppen in der Romagna gegen Ferrara vor, das unter franzöſiſcher Protection ſtand. Die venetianiſche und ſpaniſche Flotte ſollten Genua angreifen und revoltiren, endlich die von Ludwig vernachläſſigten Schweizer würden, ſechstauſend Mann ſtark, in die Lombardei einbrechen, hoffte man. Alles mißglückte. Gegen Ferrara wurde nichts gethan; die Schweizer, von Ludwig und Maximilian bewogen, machten Kehrt; der Angriff auf Genua mißlang. Dennoch drang Giulio, der ſich bald auch von Spanien ſo gut wie verlaſſen ſah, auf Fortſetzung des Krieges. Im September 1510 iſt er ſelbſt wieder in Bologna und greift, unterſtützt von der venetianiſchen Land- und Seemacht, Ferrara an; die Franzoſen und ihre Verbündeten werden mit dem Kirchenbanne belegt.

Die franzöſiſche Geiſtlichkeit lehnte ſich auf dagegen; unter den Cardinälen trat eine Spaltung ein. Eine Anzahl von ihnen wußte vom Papſte Urlaub auf beſtimmte Zeit zu

erwirken und kehrte nicht zu ihm zurück. Der Cardinal von Pavia, Giulio's Schatzmeister und innigster Vertrauter, der einst eine hohe Summe ausgeschlagen, mit der ihn Cesare Borgia bestechen wollte, Giulio Gift zu geben, gerieth jetzt sogar in den Verdacht der Verrätherei. Der Herzog von Urbino warf ihm seine Umtriebe mit den Franzosen in's Gesicht vor und führte ihn mit Gewalt von der Armee fort nach Bologna, wo er sich jedoch vor dem Palaste zu reinigen wußte.

Die Päpstlichen standen in Modena, nordöstlich von Bologna an der großen Straße nach Parma hin; Chaumont, der Vicekönig der Lombardei, der Freund Livnardo da Vinci's, rückte ihnen von Parma her entgegen. Der Herzog von Urbino wollte sich nicht schlagen, ohne die spanischen und venetianischen Hülfstruppen abgewartet zu haben; in Chaumonts Interesse lag es, vorher ein Zusammentreffen herbeizuführen. Er kam näher und näher, die Päpstlichen rührten sich nicht, als er auf Betreiben der Bentivogli, die sich bei ihm befanden, den Entschluß faßte, den Herzog von Urbino ruhig sitzen zu lassen und mit Umgehung Modena's auf Bologna loszumarschiren, wo sich der Papst mit den Prälaten befand und im Castell nur eine geringe Besatzung lag, während die Freunde der Bentivogli in der Stadt wohl gerüstet die Ankunft der alten Herren erwarteten.

Die Hauptstraße wurde demnach von den Franzosen verlassen, die kleineren Oerter mit päpstlichen Besatzungen überrumpelt, plötzlich stand die Armee vor Bologna, wo der Papst krank inmitten der erschreckten Cardinäle der einzige Mann war, der seine Energie behielt. Er hoffte stündlich auf die

Ankunft der Venetianer; was an Truppen in der Umgegend aufzutreiben war, zog er an ſich und forderte die verſammelten Behörden der Stadt auf, mit ihm gegen die heranrückenden Tyrannen ihre Mauern zu vertheidigen.

Aber das bologneſiſche Volk wollte die Waffen nicht ergreifen; die Geſandten des Kaiſers, des Königs von Spanien, Venedigs und Englands redeten zu, mit den Franzoſen einen Vergleich einzugehn, die Cardinäle flehten ihn an, endlich verſtand er ſich dazu, mit Chaumont in Unterhandlungen zu treten. Lorenzo Pucci, ſeinem Datario, übergab er die päpſtliche Krone, die von Edelſteinen ſtarrte, um ſie nach Florenz zu retten und dort in einem Kloſter aufzubewahren; er ſandte zu Chaumont; er konnte ſich nicht entſchließen, deſſen Bedingungen anzunehmen; da, im letzten Momente, kommen die Venetianer heran, das Volk von Bologna regt ſich zu ſeinen Gunſten, die Hülfstruppen der Spanier treffen ein, Muth und Kraft kehren in Giulio's Herz zurück und die hochmüthigſte Antwort erfolgt auf Chaumonts Vorſchäge. Dieſem fangen an die Lebensmittel knapp zu werden und unter dem Vorwande, daß er den Papſt um ſo freier über die Propoſitionen des Königs entſcheiden laſſen wolle, zieht er ſich mit der Armee von Bologna zurück.

Was Ludwig vom Papſte verlangte, war ſo ziemlich ein Sündenbekenntniß und Zurückgabe Alles Genommenen. Giulio aber dachte nicht mehr an dergleichen. Laut beſchuldigte er den König von Frankreich des Wortbruchs und der Verrätherei und ſchritt zur Weiterführung des Krieges. Die Päpſtlichen rückten wieder vor. Mit Entzücken lauſchte der Papſt am

Fenster seines Zimmers in Bologna dem fernen Donner der Kanonen, mit denen seine Leute Sassuolo beschossen und die Franzosen daraus vertrieben. Ferrara sollte nun erobert werden, aber es wurde davon abgestanden, um erst Mirandula zu nehmen. Dies geschah im December 1510. Und während man so gegen den Herzog von Ferrara in seinem eigenen Lande mit den Waffen stritt, kamen nach anderen Seiten hin andere Mittel zur Anwendung. Florenz hatte auf Anstiften der gründlich französisch gesinnten Soderini, des Gonfaloniers und des Cardinals, den Franzosen Truppen geliefert. Der Cardinal dei Medici stiftete aus der Ferne ein Complot in der Stadt an: man wollte den Gonfalonier vergiften. Der Papst wußte darum, aber der Anschlag gelang nicht.

Mirandula leistete Widerstand. Im Januar 1511 ging der Papst selber in's Lager. Er wohnte in der Hütte eines Bauern, die im Bereiche der feindlichen Kugeln lag. Den ganzen Tag war er zu Pferde; mitten im Schneegestöber erschien er bald hier bald dort und feuerte die Leute hinter den Kanonen zur Thätigkeit an. Schnee und Kälte wurden immer gewaltiger, die Soldaten hätten sie nicht ertragen, der unverwüstliche Greis aber feuerte sie an und versprach ihnen die Stadt zur Plünderung. Eine Stückkugel schlug in die kleine Kirche ein, in der er sich dicht bei seinen Batterien einquartiert hatte, und tödtete nicht weit von ihm zwei seiner Leute. Er bezog nun eine andere Wohnung, kehrte aber schon am folgenden Tage zurück, während die in der Festung, die ihn erkannten, eine große Kanone auf die Stelle richteten und ihn abermals zwangen, einen anderen

Ort zu wählen. Endlich capitulirte Mirandula und mußte mit ſechszig Pfund Goldes die Plünderung den Soldaten abkaufen.

Nun endlich kam Ferrara an die Reihe, Giulio aber mußte nach Bologna zurück, weil er den Strapazen unterlag. Der Krieg wurde nichts deſto weniger fortgeführt, zugleich aber zwiſchen den betheiligten Mächten ein Congreß verabredet. Ende Februar trat er in Mantua zuſammen. Der Kaiſer und König Ludwig hatten im Frühjahr den Krieg gegen Venedig vor und wollten den Papſt zwingen, ſich ihnen anzuſchließen. Wenn nicht, war man entſchloſſen, ein Concil zu berufen, das heißt, ihn abzuſetzen. Giulio dagegen hoffte Venedig und den Kaiſer auszuſöhnen und mit dem Hinzutritt Spaniens eine allgemeine Coalition gegen die Franzoſen in's Werk zu ſetzen.

Der Erzbiſchof von Gurk wurde als Abgeſandter des Kaiſers mit ausgezeichneten Ehren in Bologna vom Papſte empfangen. Kaum aber begann er von Ferrara zu reden, als Giulio ihn wüthend unterbrach. Ehe er hier ſeine Anſprüche aufgäbe, wolle er lieber das Leben und die Krone verlieren. Man vereinigte ſich nicht. Trivulzio, der nach Chaumonts Tode die Truppen des Königs von Frankreich in der Lombardei befehligte, rückte wieder los auf Bolgna und trieb die kampflos zurückweichende Armee des Papſtes vor ſich her auf die Stadt zu. Der Papſt ſuchte ſie zum Stehen zu bringen, er wollte ſelber in ihre Mitte eilen, aber die Gefahr war zu dringend, denn ſeine ſpaniſchen Hülfstruppen erklärten plötzlich, daß ſie abziehn würden. Der Erzbiſchof von Gurk hatte das in Bologna beim ſpaniſchen Geſandten

erwirkt. Giulio, ſchon auf dem Wege zu ſeinen Leuten, mußte umkehren auf dieſe Nachricht. Wiederum ließ er die Behörden der Stadt zuſammentreten, hielt ihnen die Lage der Dinge vor und wich dann aus Bologna nach Ravenna. Den Cardinal von Pavia ließ er in Bologna zurück. Die päpſtliche Armee lag außerhalb der Stadt. Die Bürger erklärten, keinem Soldaten Einlaß in die Stadt gewähren zu wollen, ſie würden ſich allein vertheidigen.

Der Cardinal hatte ein paar hundert leichte Reiter und gegen tauſend Mann Infanterie, ungenügend, einen ſo umfangreichen Platz zu beſetzen. Mit Urbino, der draußen lagerte, ſtand er im ſchlechteſten Verhältniſſe. Jeder hätte mit Freuden den Ruin des Andern geſehn. Der Cardinal nahm einen Theil des bewaffneten Volkes in ſeine Dienſte und gab einige Punkte der Stadt in die Hände dieſer Leute. Eins der Thore kam ſo in den Beſitz der Anhänger der Bentivogli, denen man ſogleich in's franzöſiſche Lager Botſchaft ſandte, der Eintritt in die Stadt ſtände frei, ſie ſollten kommen. Der Cardinal erkannte ſeinen Fehler und hoffte ihn dadurch wieder gut zu machen, daß er dem neu geworbenen Volke den Befehl gab, ſich auf der Stelle zum Herzog in's Lager zu begeben, dieſer habe es verlangt. Man antwortete, daß man die Stadt zu behüten habe und ſeinen Poſten nicht aufgeben würde. Nun verſuchte er, tauſend Mann erprobter Truppen von draußen herein zu bringen, denen aber öffnete man die Thore nicht. Mit dem Gefühle, die Gewalt verloren zu haben, und im Bewußtſein, durch Grauſamkeit und Habſucht verhaßt zu ſein, warf ſich der Cardinal jetzt in das Caſtell, ſo raſch, daß er ſeine Kaſſen und Edelſteine mitzu-

nehmen vergaß, erinnerte ſich jedoch noch bei Zeiten daran, ließ ſie nachholen, packte ſie zuſammen und flüchtete, von wenigen Reitern begleitet, in ſüdweſtlicher Richtung nach Imola.

Sogleich verbreitete ſich die Nachricht, daß er fort ſei. Das Volk erhob ſich. Die Bentivogli draußen erfuhren, wie es ſtände und machten ſich auf. Um Mitternacht trafen ſie in Bologna ein. Mit Fackeln ging der Zug durch die Straßen nach dem Palaſte der Regierung. Eine Statue des Papſtes, die aus vergoldetem Holze gefertigt über der Thür des Palaſtes aufgeſtellt war, wurde heruntergeriſſen, auf dem Platze umhergeſchleift und verbrannt, während man nach dem Werke des Michelangelo die Musketen abſchoß.

Kaum hatte Urbino im Lager die Flucht des Cardinals vernommen, als er ſelber unverzüglich aufbrach. Alles ließ er im Stich; fünfzehn Stück ſchweres Geſchütz, die Fahnen, Wagen, Gepäck und ſelbſt die Habſeligkeiten der letzten Abzügler, die von den Franzoſen aufgegriffen wurden, fielen in die Hände des Feindes. Die Citadelle von Bologna capitulirte, nachdem ſie ſich noch vierzehn Tage gehalten, und wurde vom Volke niedergeriſſen.

In Ravenna, wo der Papſt ſich befand, trafen Urbino und der Cardinal von Pavia zuſammen. Auf offener Straße, wo ſie ſich begegneten, erſtach der Herzog den Cardinal, mitten unter ſeinen Begleitern. Der Papſt ſchrie auf zum Himmel und heulte, daß ihm ſein beſter Freund geraubt worden ſei, der Herzog dagegen ſchwor heilige Eide, er ſei ein Verräther geweſen und trage Schuld an allem Unheil. Zu gleicher Zeit kam die Nachricht, auch der Herzog von Ferrara habe ſein

Herzogthum wieder in Beſitz genommen und Trivulzio ſtände mit der Armee an der Grenze des Gebietes zwiſchen Ravenna und Bologna. Er erwarte nichts als die Anweiſung ſeines Königs, um in die offen daliegenden päpſtlichen Staaten einzurücken.

Ludwig aber war ſehr darum zu thun, den Schein des gehorſamen Sohnes der Kirche zu bewahren. Statt gewaltſam vorzugehn, begann er zu unterhandeln. Auch die Bentivogli mußten dem Papſte erklären, daß ſie Bologna nur als gehorſame Söhne der Kirche in Beſitz hielten. Der Papſt machte ſich auf nach Rom. In Rimini hörte er zuerſt, daß in Bologna, Modena und anderweitig ſchon die Placate öffentlich angeſchlagen wären, auf denen er vor das Concil nach Piſa gefordert würde, wo ſich die Cardinäle zu verſammeln begannen. So traf er in Rom wieder ein, ohne Heer, ohne Bologna, ohne den Cardinal von Pavia, alt, krank, angeklagt und vor Gericht gefordert, aber in der Seele die alte Hartnäckigkeit und die Begierde, an ſeinen Feinden Rache zu nehmen.

3.

Es liegt ein Element der Unverwüſtlichkeit im Papſtthum, das vorhalten wird, ſo lange es katholiſche Fürſten mit widerſtreitenden Intereſſen giebt. Der Papſt ſteht zwiſchen ihnen als die einige, ideale Macht, die zäh an ihrem Willen haftet, während ihn die unſichere, von Anfang an durch niederen Ehrgeiz zerriſſene Maſſe umfluthet, die vielleicht ſeine Perſon, aber nicht ſein Amt vernichten kann. Das Papſtthum wird untergehn, wenn alle Romanen ſich zu einem einzigen Reiche

verbinden und dieſes Volk ſich dann auf eine Höhe geiſtiger Cultur erhebt, daß weltliche Herrſchaft in geiſtlichen Händen als eine Abſurdität erſcheint. Doch das ſind Ausſichten auf viele hundert Jahre noch.

Am Vorabend des Frohnleichnamfeſtes 1511 war der Papſt in Rom wieder angekommen. Er wollte bei den Feierlichkeiten ſelbſt fungiren. In voller Pracht ſetzte er ſeine ruhige gekrönte Stirn der beweglichen Ungeduld entgegen, mit der das Volk die Ereigniſſe erwartete. Damals malte Rafael die Meſſe von Bolſena, die Bekehrung eines Prieſters darſtellend, der an die Wandlung der Hoſtie nicht glauben will. Das Wunder ereignete ſich vor Jahrhunderten, nichts deſto weniger iſt Giulio als gegenwärtig gemalt: wir ſehn ihn knien am Altare, an deſſen anderer Seite der beſchämte Prieſter ſteht; ſymboliſch ſollte gezeigt werden, wie er feſthalte am Vertrauen auf die wunderbare Hülfe des Himmels und daß die Zweifelnden, gleich dem Prieſter mit der Hoſtie, reumüthig einſt die Wahrheit erkennen würden.

Er ſammelte ein neues Heer; unterhandelte mit Frankreich, das zum Kriege wenig Luſt hatte; mit dem Kaiſer, deſſen Schwanken in politiſchen Dingen weltkundig war; mit Venedig, das mit Ludwig und Max noch immer im Kriege lag; mit Ferdinand und mit dem Könige von England, Frankreichs natürlichen Gegnern. Während er im Gegenſatze zu dem in Piſa angeſagten Concil ſelbſt ein Lateranconcil in Rom ausſchrieb und über die abtrünnigen Cardinäle den Fluch der Kirche ausſprach, unterhandelte er dennoch wieder mit jedem einzeln und ſtellte lockende Propoſitionen, wenn ſie nach Rom kommen und ſich ihm anſchließen wollten.

Endlich, er knüpfte in Bologna geheime Verbindungen an, um die Bentivogli durch einen Aufstand wieder hinauszutreiben.

Da plötzlich ein neuer Schlag. Mitte August eines Tages durchfliegt die Neuigkeit Rom, der Papst sei todt. Giulio lag krank und ohne Bewußtsein; man erwartete sein Ende. Die Cardinäle, statt nach Pisa zu ziehn, machen sich nach Rom auf. Dort aber versammelt sich das Volk auf dem Capitol; Reden werden gehalten, endlich das verhaßte Priesterregiment ganz abzuschütteln und sich des alten Namens würdig als freie Nation zu constituiren. Es schien zu Ende mit der ewigen Herrschaft der Geistlichkeit. Man meint, damals hätte es nur eines kräftigen Fußes bedurft, um die alten glimmenden Kohlen des Vaticans für immer auszutreten. Der aber war ein Vulcan. Der Papst stand wieder frisch auf von seinem Krankenlager. Er schloß ein Bündniß mit Aragon und Venedig, das im October 1511 publicirt wurde und dessen ausgesprochener Zweck der Schutz der einigen Kirche war. Die durch das pisaner Concil drohende Trennung sollte verhindert, Bologna und Ferrara wiedererobert und diejenigen, die sich dem widersetzten, aus Italien vertrieben werden. Das waren die Franzosen, unter derem Schutze die Bentivogli und die Este standen! Die Losung der päpstlichen Partei war: die Barbaren müssen aus Italien verjagt werden! eine Idee, die begeisternd auf das Volk wirkte und den Namen des Papstes mit erneutem populärem Glanze umgab. Das ist der Inhalt der berühmten Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, des Wandgemäldes im Vatican, das Rafael in diesem Jahre begann. Heliodor ist der König der Franzosen, der als Tempel-

ſchänder beſtraft und davon getrieben wird, während ihm gegenüber Giulio ſiegreich heranzieht.

Wenn wir die Werke Rafaels ſo entſtehn ſehn, verlieren ſie den Anſchein von Allegorien, zu deren Verſtändniſſe es Erklärungen bedarf. Er ſtand mit dem Papſte mitten in den Ereigniſſen; ihre Darſtellung durch ſeine Hand war kein gleichgültiger Schmuck eines gleichgültigen Palaſtes, ſondern ein ſymboliſches Zuſammenfaſſen deſſen, was die Zeit im Momente am tiefſten bewegte und dem Volke verſtändlich war.

4.

In demſelben October 1511 wurde in Rom das Concil eröffnet. Giulio erwartete nur die ſpaniſchen Truppen, um loszubrechen. Diesmal aber ſollten nicht nur Bologna und Ferrara daran, ſondern auch Florenz. Soderini hatte Piſa zum Verſammlungsorte des ketzeriſchen Concils hergegeben, Giulio die Stadt mit dem Interdict belegt, der Gonfalonier aber an das ketzeriſche piſaner Concil ſelber appellirt und darauf hin die florentiner Geiſtlichkeit gezwungen, ihre Functionen weiter zu verſehn. Nicht nur die beiden Soderini ſollten den Verrath büßen, ſondern auch die Bürgerſchaft. Und dazu wählte der Papſt ein empfindliches Mittel: er ſetzte ihnen die Medici, ihre alten Herren, wieder auf die Schultern. Giovanni, der Cardinal, wurde zum Legaten in Bologna ernannt und ihm die Befugniß ertheilt, nach Eroberung der Stadt gegen die Florentiner vorzugehn.

Soderini war im Jahre 1502 zum Gonfalonier auf Lebenszeit erwählt worden. Die ariſtokratiſche Partei, die frü-

heren Arrabiaten, vereint mit den Palleſken, ſetzen ihn gegen die Popolaren, die früheren Piagnonen, durch. Soderini war ein Verwandter der Medici, milde, aber gewiegt in den Geſchäften, reich, alt und kinderlos. Sobald er im Amte ſaß, ſchlug er um. Man hatte auf ſeine mediceiſchen und ariſtokratiſchen Neigungen beiderſeits gerechnet: mit einem Male ſtand er über den Parteien, und diejenigen, die ihn erhoben hatten, erfuhren bei ihm keine größere Berückſichtigung, als die Popolaren, die ſich der Wahl widerſetzten. Mit Mäßigung und Verſöhnlichkeit in der äußeren und inneren Politik ließ er den Zwieſpalt der Bürgerſchaft niemals zum Bruche kommen und verhinderte die Verſuche der Medici, ſich in die Stadt wieder einzuſchleichen. Er war freundlich und ſanft in ſeinem Weſen. Eine wohlerhaltene, nach dem Leben mit Farben bemalte Thonbüſte auf dem Berliner Muſeum läßt ihn faſt wie einen Lebenden erſcheinen, ſo genau giebt ſie ſeine Züge wieder. Es iſt das edle Antlitz eines Mannes, dem allerdings mehr Güte und Geiſt innewohnen, als heftige Energie, einen Mangel im Charakter Soderini's, den Machiavelli mit ſchonungsloſem Spotte unſterblich gemacht hat. Als der Beſchützer Lionardo's und Michelangelo's ſcheint er von beiden dennoch nicht beſonders reſpectirt worden zu ſein. Denn über Lionardo beklagt er ſich heftig und zeiht ihn der Undankbarkeit, Michelangelo aber macht ſich einmal ſogar öffentlich über ihn luſtig. Soderini ſah ſich den David an und meinte, an der Naſe ſei wohl noch etwas vom Steine fortzunehmen. Michelangelo ſagte, „ja wohl", nahm die Feile und zugleich etwas Marmorſtaub in die Hand und, indem er an der Naſe herumzuarbeiten ſchien, ließ er das weiße Pulver herabfallen, wor-

auf ſich der Gonfalonier ſehr zufriedengeſtellt über den günſtigen Effect der von ihm angegebenen Verbeſſerung äußerte.

Die Vornehmen ſahen ſich durch Soderini's unerwartetes Auftreten empfindlich getäuſcht. Sie hatten durch ſeine Wahl das Conſiglio grande zu beſeitigen gehofft, dieſe demokratiſche Eine Kammer, wo die Stimmenmehrheit ſiegte und in der ſie, obgleich nach Savonarola's Abgang ein ſtrengerer Wahlmodus eingeführt wurde, ſich ohne Mühe nicht behaupten konnten. Wiederum war ihre Hoffnung zu Nichte geworden, eine Ariſtokratie der reichſten Familien an die Spitze des Staates zu ſtellen. Deshalb, ſobald Soderini's Abfall offenbar geworden war, begann er denen verhaßt zu werden, die ihn befördert hatten, und der ehrgeizige jüngere Adel der Stadt (die alten Compagnacci) nahmen eine feindſelige Haltung ein und ſannen auf Umſturz der Verfaſſung.

Dieſe Stimmung machten ſich die Medici zu Nutze. Nach Piero's Tode war der Cardinal das Haupt der Familie, ein ächter Medici ſeinem Charakter nach. Der Geiſt des alten Cosmo und Lorenzo's lebte wieder auf in dem ſeinigen, und ganz in ihrem Sinne wurde von jetzt an gegen die Florentiner verfahren.

An gewaltſame Wiederherſtellung der Dinge ſchienen die Medici gar nicht mehr zu denken. In Rom, am Hofe Giulio's, reſidirte der Cardinal; freigebig und prachtvoll hielt er offnes Haus; wer aus Florenz kam und ſich meldete, war wohl aufgenommen, und es bedurfte keines politiſchen Glaubensbekenntniſſes, um ſich als Freund der Familie zu legitimiren. Alle waren ſie ſeine lieben Landsleute, vergeſſen die Streitigkeiten der Parteien und die Pläne Piero's. Der Cardinal

wußte zu reden und zu ſchenken. Es kümmerte ihn kaum, daß das Vermögen der Familie ſtark auf die Neige ging.

Zu gleicher Zeit aber arbeiteten in Florenz ſeine Verwandten, vor allen ſeine Schweſter Lucretia, die mit Jacopo Salviati vermählt, ſich zum Mittelpunkt des gegen Soderini grollenden Adels machte. Denn ſchließlich müſſen dieſe reichen Familien Adlige genannt werden, wenn auch Savonarola mit Recht geantwortet hatte, als man geſagt, der Adel befände ſich ſchlecht in Florenz: „wir haben keinen Adel hier, ſondern nur Bürger; in Venedig giebt es Edelleute.“ Auch ſteckte in der That hinter dem Namen des Adels nichts als Geld bei den Florentinern, denn keiner dieſer großen Herren hatte Schlöſſer und Unterthanen, über die ihm die Jurisdiction zuſtand.

Der Name der Medici verlor den gehäſſigen Klang in Florenz. Sie waren nicht mehr die rachgierigen Feinde, die in Frankreich und Italien gegen die Stadt hetzten und wie Füchſe um den Taubenſchlag ſchlichen: mit dem Andenken Piero's verſchwand die Furcht, eine neue Generation wuchs heran, die ſich mehr an die glänzenden Tugenden Lorenzo's, als an die Fehler ſeines unglücklichen Sohnes erinnerte. Man ſehnte ſich nach den guten, alten Zeiten, wo der Adel Theil hatte an der Macht eines für ihn rückſichtsvollen, aus ſeiner Mitte hervorgegangenen Oberhauptes, während man ſich jetzt einem mit dem Volke coquettirenden Abtrünnigen unterordnen mußte —: man hätte die Medici zurückrufen mögen, nur um Soderini zu ſtürzen.

Die Ernennung des Cardinals zum Legaten in Bologna traf zur rechten Zeit ein. Sein Vermögen ging eben zu

Ende, er hätte ohne dieſen Poſten das glänzende Leben nicht fortführen können. In Bologna ließ ſich ſchon etwas zuſammenbringen, ſo daß, wenn auch die Pläne auf Florenz fehlſchlugen, die pecuniäre Hülfe eine gewaltige war. Im Januar 1512 erſchien Medici mit den ſpaniſchen Hülfstruppen vor Bologna und es begann die Belagerung. Drin ſaßen die Bentivogli, der Herzog von Ferrara und Lautrec von Seiten Frankreichs. Jetzt ging es der Statue Michelangelo's übel. Am vorletzten Tage des Jahres 1511 erſchien ein der Armee vorausgeſandter Herold in der Stadt und verlangte ſofortige Uebergabe in ſo ſtolzen Ausdrücken, daß die Bentivogli ihn in's Gefängniß warfen und erſt auf Zureden ihrer Freunde wiederlosgaben. Die Bildſäule des Papſtes aber wurde herabgeſtürzt und zerſchlagen. Der Herzog von Ferrara bekam das Erz als Eintauſch gegen Kanonen, die er lieferte. Der Kopf allein, der ſechshundert Pfund wog, blieb erhalten und war noch lange Zeit in Ferrara zu ſehn. Das Uebrige wurde eingeſchmolzen.

Am 26. Januar begann das Bombardement, zugleich wurden die Mauern mit Minen untergraben. Am 2. Februar aber gelang es Gaſton de Foix, der aus der Lombardei mit franzöſiſchen Hülfstruppen kam, ſo geheim in die Stadt einzuziehn, daß die Spanier draußen nicht eher von ſeiner Anweſenheit erfuhren, als bis er längſt in den Thoren war. Auf der Stelle beſchloſſen ſie jetzt, die Belagerung aufzuheben. Am 6. zogen ſie ab. Die Franzoſen verfolgten ſie, erbeuteten Pferde, Kanonen und Kriegsgeräth und würden die Armee aufgerieben haben, wenn ſie ſich aus Beſorgniß vor einer Kriegsliſt nicht zurückgehalten hätten.

Sobald ſich Gaſton de Foix nach dieſem Erfolge jedoch in die Lombardei zurückwandte, wo er die Venetianer ſchlug, rückte der Cardinal wieder vor Bologna. Abermals erſchienen die Franzoſen, im März geſchah das, abermals weichen die Spanier, de Foix hinter ihnen drein bis Ravenna. Dort kommt es am erſten Oſtertage 1512 zu einer Schlacht, in der die Spanier glänzend geſchlagen werden, der franzöſiſche Oberbefehlshaber aber ſein Leben verliert. Er war jung, ſchön und ritterlich, eine von den poetiſchen Geſtalten jener Tage.

Dieſe Schlacht iſt ſo berühmt geworden, weil ſo furchtbar in ihr gekämpft wurde. Die Spanier galten damals, nach den Schweizern, für die erſten Soldaten der Welt, es koſtete den Franzoſen ungeheure Anſtrengung, den Sieg davonzutragen. Auf beiden Seiten war die Nationalehre im Spiel. Zehntauſend Todte koſtete dieſer Kampf. Eine Anzahl vornehmer Spanier gerieth in franzöſiſche Gefangenſchaft. Der Cardinal Medici wurde von den Stradioten aufgebracht und zum Cardinal von San Severino gebracht, der gleich ihm, im Namen des piſaner Concils, Legat von Bologna war. Die ganze Romagna fiel den Franzoſen zu und wieder ſtand ihnen der Weg nach Rom offen.

Am 13. April langte die Trauerbotſchaft dort an. Die Cardinäle ſtürzten zum Papſte und beſchworen ihn, den Frieden anzunehmen, denn nicht nur die ſiegreichen Feinde, ſondern auch der römiſche Adel, die Colonna, Savelli und andere, die von Ludwig Geld empfangen hatten, drohten dem Papſte unmittelbare Gefahr. Die Geſandten von Venedig und Spanien widerriethen voreilige Entſchlüſſe. Giulio ſchwankte, er ſaß auf der Engelsburg, von den Cardinälen war eine An-

zahl ſchon nach Neapel geflohn, da kam Giulio dei Medici, der Vetter des gefangenen Cardinals, ein unehelicher Sohn des von den Pazzi's ermordeten Giuliano, in Rom an und berichtete über die Plünderung Ravenna's, zugleich jedoch brachte er die Nachricht, daß die Führer der Franzoſen, uneins unter ſich, mit dem Cardinal von San Severino im Streite lägen, und daß die Schweizer, um deren Gunſt ſich päpſtliche, kaiſerliche und königliche Geſandten abmühten, für den Papſt entſchieden hätten und in die Lombardei einzubrechen bereit wären. Wenn das geſchah, ſtellte ſich Alles anders. Die franzöſiſche Armee war dann im Norden nothwendig, Bologna und die Romagna wieder mögliche Beute. Dennoch zögerte der Papſt noch lange und zeigte ſich geneigt, mit dem Könige von Frankreich zu accordiren. Vielleicht nur ein Kunſtgriff, um die Franzoſen von Rom abzuhalten und erſt völlig ſichere Nachrichten aus der Schweiz abzuwarten. Endlich erfuhr er, die franzöſiſchen Truppen ſeien nach dem Norden abmarſchirt. Nun verſchwand die Furcht und der gute Wille gegen Ludwig. Die römiſchen Barone, die Geld vom Könige empfangen hatten und im Begriff waren, zu rebelliren, traten mit ihren Leuten in den Dienſt des Papſtes, der Krieg wurde neu aufgenommen und am 3. Mai das lateraniſche Concil in Rom mit außerordentlicher Pracht eröffnet, während der Cardinal Medici in Mailand, wo er mehr wie ein Sieger als ein Gefangener eingezogen war, die Soldaten, welche gegen die heilige Kirche geſtritten hatten, im Namen des Papſtes abſolvirte. Giulio dei Medici, der wieder bei ihm war, hatte die Vollmacht dazu mitgebracht. Die Secretäre waren kaum im Stande, die betreffenden Ablaßbriefe einzeln

alle auszufertigen. So machte damals der rohe Stoff, mit dem man die Kriege führte, der gemeine, verachtete Söldner, die Fragen der hohen Politik abhängig vom niederen religiösen Bedürfnisse seines beschränkten Geistes. Denn verbunden mit diesem Ablasse war ein Gelöbniß des Empfängers, gegen die Kirche keine Dienste mehr zu thun. Und dies geschah unter den Augen des pisaner Concils, das sich nach Mailand zurückgezogen hatte.

Bald erfolgte nun die Vereinigung der Schweizer mit den Venetianern. Maximilian gestattete den Durchmarsch durch Tyrol. Die Franzosen zogen sich zurück. Es hieß, Mailand sollte für die Söhne Sforza's, seine rechtmäßigen Herren, zurückerobert werden. Medici, der von der französischen Armee mitgenommen wurde, entkam, die ganze Lombardei bis auf wenige Plätze ging dem Könige verloren. Aus Genua entfloh der Gouverneur und ein Fregoso wurde zum Dogen eingesetzt. Die französische Politik war wieder in eines jener Stadien eingetreten, wo sich Verluste auf Verluste häuften.

Auf die glückliche Flucht des Cardinals bezieht sich das Bild Rafaels in den vaticanischen Zimmern, das die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse darstellt; auf die allgemeine Niederlage der Franzosen der Heerzug Attila's, beides die ersten Wandgemälde, die Medici, nachdem er Papst geworden war, ausführen ließ.

Bologna war nun wehrlos. Der Herzog von Urbino rückte vor die Stadt, die Bürgerschaft bewog die Bentivogli, fortzugehn; sie zogen mit tausend Pferden nach Ferrara ab, dessen Herzog, verlassen wie sie selber, einer bedenklichen Zukunft entgegensah. Der Papst erklärte sogleich alle Oerter

als dem Bann der Kirche verfallen, in denen die Bentivogli Aufnahme fänden. Bologna that das Mögliche, ihn zu beſänftigen. Die ſchimpflich zerſtörte Bildſäule aber konnte man nicht wieder herbeizaubern. Giulio war ſo wüthend, daß er die Stadt von Grund aus zerſtören und die Bürger an einer andern Stelle anſiedeln wollte.

Indeſſen auch jetzt, wo er die Dinge ſo ganz zu beherrſchen ſchien, konnte er nicht, wie er wollte. Der mächtigſte Mann im Lande war der König von Spanien und Neapel, der ſeine Truppen für 40,000 Scudi monatlich dem Papſte zur Verfügung ließ. Ihm mußte zugeſtanden werden, daß Ferrara unbeläſtigt blieb. In Ferdinands Händen lag nun auch das Schickſal der Florentiner, gegen die der Cardinal Medici die ſpaniſche Armee zu gebrauchen wünſchte.

In Mantua, wo ein Congreß der bei der Unternehmung gegen Frankreich betheiligten Mächte ſtattfand, wurde Florenz verkauft. Maximilian wollte ſeine Krönungsfahrt nach Rom unternehmen, er brauchte Geld dazu und verlangte eine beſtimmte Summe. Der König von Spanien mußte Geld haben, um ſeine Soldaten zu bezahlen. Die Medici boten reichlich an, was beide verlangten, wenn ſie ihnen nur erſt zum Beſitze der Stadt verholfen hätten, der König mit den Truppen, der Kaiſer mit ſeiner Autorität, denn Florenz war altes Reichslehn. Hätten die Florentiner ſelbſt auf der Stelle dieſe Summen hergegeben, ſo wäre der König von Spanien mit dem Bleiben des Gonfaloniers und dem Fortbeſtande der Verfaſſung einverſtanden geweſen, denn obgleich er dem Papſte zum Sieg verholfen hatte, lag ihm jetzt nicht ſo ſehr daran, deſſen Macht in hohem Grade zu verſtärken. Dem Kaiſer

konnte es vollends gleichgültig ſein, woher das Geld käme, wenn es überhaupt nur kam. Der Cardinal Soderini war in Mantua und unterhandelte. In ſeinen Briefen drängte er ſeinen Bruder, ſich zu entſcheiden. Aber die Perfidie der Parteien machten dem Gonfalonier unmöglich, einen Entſchluß herbeizuführen. Man ließ ihn im Stiche und der Cardinal blieb ohne Anweiſung.

Unterdeſſen fingen die ſpaniſchen Truppen an, zu revoltiren. Don Raimondo di Cordona, der Befehlshaber, mußte auf jede Bedingung hin Geld zu ſchaffen ſuchen, um ihnen den Sold zu zahlen. Die Medici machten ſich die zweifelhaften Umſtände zu Nutze, und ehe der Cardinal Soderini in Mantua ſelbſt nur ahnte, daß die Sache abgeſchloſſen ſei, brach das ſpaniſche Heer über Bologna nach Toscana ein, mit der offenkundigen Abſicht, die Verfaſſung von Florenz zu ſtürzen und die Medici wieder einzuſetzen.

Es war unmöglich, den Spaniern eine Armee im freien Felde entgegenzuſetzen. Kaum, daß ſich Lebensmittel in der Stadt fanden. Zeit und Geld indeſſen hätten die Gefahr abgewendet, wären die Spanier draußen die einzigen Feinde geweſen. Die Partei der Ariſtokraten aber arrangirte die Ereigniſſe. Mit einer Unbefangenheit betrieben ſie ihre Sache, die nur bei dem überaus milden Charakter Soderini's erklärlich erſcheint. Sie verhinderten jeden Entſchluß im Schooße der Regierung. Stellten die Lage der Dinge ſo dar, als ſei es von den Medici nur darauf abgeſehn, ſich das Recht zu gewinnen, als bloße Privatleute die Stadt bewohnen zu dürfen. Der Gonfalonier wollte Alles der Entſcheidung des Volkes anheimgeben. In einer rührenden Rede ſprach er

über ſich und ſeine Abſichten, die Thränen ſtiegen ihm auf, er war ein alter Mann, der keine perſönliche Feinde hatte, den nicht der Ehrgeiz, ſondern die Güte leitete. Er begehrte, ſein Amt niederlegen zu dürfen. Unter keinen Umſtänden wollte man das geſtatten. Die Medici könnten zurückkehren, urtheilte man, als Privatleute, ja, aber als mehr nicht. Man beſchloß, zu rüſten und mit den vorhandenen Mannſchaften die kleinen Feſtungen um die Stadt und dieſe ſelbſt zu vertheidigen.

Die Volkspartei hatte bei dieſen Entſchlüſſen ſcheinbar noch die Oberhand, ihrer Ausführung aber wußten die Palleſken lähmende Hinderniſſe in den Weg zu legen. Eine dumpfe Stimmung, ein Gefühl von Unſicherheit bemächtigte ſich der Bürger und all das bewegliche Auftreten des Gonfaloniers vermochte ſeinen Mangel an belebender Energie nicht zu erſetzen.

Cordona kam bis Prato, das, wenige Miglien von Florenz entfernt, beſetzt und befeſtigt war. Weiter konnte er nicht vorwärts. Im Spätſommer bot das flache Land keinen Unterhalt, die Lebensmittel lagerten in Florenz und den kleineren Städten. Hunger und Krankheit ſtellten ſich ein. Cordona ſchlug mildere Saiten an: Soderini ſolle bleiben und der Bürgerſchaft durchaus die Beſtimmung der Bedingungen vorbehalten bleiben, unter denen die zurückkehrenden Medici Aufnahme fänden. Für ſich begehrte er eine mäßige Summe, nur um ſeine Soldaten zu bezahlen und das Land zu verlaſſen. Zu dieſem Entſchluſſe trug der Umſtand bei, daß König Ferdinand die Unterwerfung von Florenz immer mehr als eine zu ſtarke Conceſſion an den Papſt erachtete

und zu zweifeln begann, ob er ſie geſtatten ſolle, eine Stimmung, die bald ſo ſehr die Oberhand gewann, daß er Cordona den feſten Befehl zukommen ließ, umzukehren und die Dinge in Toscana beim Alten zu laſſen.

Aber ehe dieſe letzten Entſchließungen eintrafen, hatte Cordona gehandelt. Die Stadt verweigerte ihm Lebensmittel, deren er dringend bedürftig war. Baldaſſare Carducci, den der Gonfalonier in's ſpaniſche Lager geſchickt hatte, ſchloß einen Accord; die Palleſken in der Stadt aber verzögerten ſeine Annahme von Seiten der Bürgerſchaft. Cordona, in der übelſten Lage, verſuchte einen Gewaltſtreich, griff Prato, das in Florenz für uneinnehmbar gehalten wurde, unverſehens an, ſtürmte es und geſtattete den Soldaten die Plünderung. Furchtbar wurde da gewirthſchaftet. Ein Schrecken durchlief Florenz bei dieſer Nachricht, wie damals nach den erſten Thaten der Franzoſen im Jahre 94. Auch diesmal hatten ſeltſame Gewitterſchläge die drohende Zukunft vorausverkündet, auch diesmal herrſchte die geiſtige Schwüle, welche die Haltloſigkeit des allgemeinen Zuſtandes bekundete, dazu kein Mann an der Spitze des Staates, der als natürlicher Rückhalt ſchwacher Geiſter daſtand, und als höhniſche Begleitung der großen Rathloſigkeit der ſteigende Uebermuth der Palleſken, die mit den Medici draußen im Lager in geheimem Verkehr das Zuſammengreifen einer gemeinſchaftlichen Politik verabredeten.

Die Eroberung von Prato änderte die Forderungen Cordona's ſogleich. Geld und Lebensmittel hatten ſich vorgefunden, auch verſtand ſich das nahliegende Piſtoja Angeſichts der Grauſamkeiten, die von den Spaniern in Prato verübt

worden waren, zu freiwilliger Lieferung deſſen, was das Heer bedürfte. Florenz gegenüber begehrte man jetzt: Soderini fort; 50,000 Ducaten für den Kaiſer; 50,000 für Cordona; 50,000 für die Armee. Die Medici dagegen verlangten immer noch nur das Eine: ohne alle Vorrechte als einfache Privatleute in ihre Vaterſtadt zurückkehren zu dürfen.

Hätte man raſch gezahlt, ſo wäre auch jetzt noch die Freiheit zu retten geweſen, denn den Spaniern kam es auf das Geld an, die mediceiſche Partei jedoch ließ es zu nichts Förderlichem kommen. Die Palleſken fingen ſchon an, perſönlich die Stadt zu verlaſſen, und beriethen mit Giulio dei Medici, wie am beſten zu verfahren ſei. Am zweiten Morgen nach der Erſtürmung von Prato drangen Bartolomeo und Paolo Valori, zwei energiſche junge Männer, denen ihrer großen Schulden wegen ein Umſturz der Dinge das Erwünſchteſte war, in's Zimmer des Gonfaloniers ein und ſtellten ihm die Wahl, zu ſterben oder ſich auf die Flucht zu machen, wozu ſie ihm behülflich ſein wollten. Soderini hatte längſt weichen wollen, ſeine Freunde aber verhinderten ihn, dieſen Schritt zu thun, jetzt ließ er ſich in das Haus der Vettori ſchaffen, die mit den Valori die Hauptanſtifter dieſes Planes waren, und von vielen Mitgliedern ſeiner Familie begleitet, mit einem Schutze außerdem von vierzig Bogenſchützen, ritt er in der Nacht des 30. Auguſt davon. Seine ausgeſprochene Abſicht war, über Siena nach Rom zu gehn, wo der Papſt ihm Schutz zugeſichert hatte. Sein Bruder, der Cardinal, aber warnte ihn bei guter Zeit. Der Papſt hatte ihn nur ſeiner Reichthümer wegen nach Rom in die Falle locken wollen. Unterwegs ſchwenkte der Gonfalonier plötzlich von der Straße

nach Rom ab und gelangte glücklich nach Ancona, von wo er über das Meer nach Raguſa ging.

Durch ihre Drohung, Soderini ein Leid anzuthun, hatten die Freunde der Medici die Signorie dahin gebracht, am ſelben Tage noch den Gonfalonier für abgeſetzt zu erklären. Die Stadt accordirte mit Cordona; die Medici kehrten auf ihr ausdrückliches Begehren nur als Privatleute zurück; Florenz trat dem Bunde gegen Frankreich bei; der Kaiſer erhielt 40,000, das ſpaniſche Heer 80,000 Ducaten, Cordona 20,000 zu eigner Verfügung. Bei der erſten Anzahlung verpflichtete er ſich, das florentiniſche Gebiet zu räumen. Auch in Betreff der mediceiſchen, vom Fiscus verkauften Güter wünſchten die alten Herren nichts weiter, als daß ihnen geſtattet ſein ſollte, ſie innerhalb einer beſtimmten Friſt gegen Baar zurückzukaufen.

Während über dieſe Beſtimmungen bis in das genauſte Detail verhandelt wurde und noch nichts abgeſchloſſen war, kam Giuliano dei Medici in die Stadt und durchritt, umgeben von ſeinen Anhängern, die Straßen. Dem Geſetz nach hätte man ihn tödten dürfen, denn noch immer war er ein Verbannter. Bald erſchien auch Cordona, von Paolo Vettori in das Conſiglio grande feierlich eingeführt, wo er mitten unter den Signoren auf Soderini's leerem Seſſel Platz nahm und in einer Anrede darauf drang, man ſolle durch geeignete Maßregeln die Stellung der Medici in der Stadt zu einer ſicheren machen. Näher erklärte er ſich nicht. Man nahm dieſe Worte mit ungünſtigem Erſtaunen auf, das Odium aber fiel mehr auf Vettori, der Cordona gleichſam in das Conſiglio hineingedrängt hatte.

Ich erzähle dieſe Begebenheiten genauer, weil die Taktik der Medici aus ihnen mit ſo großer Deutlichkeit hervortritt. Immer beſcheiden zurückſtehn, immer Andere handeln laſſen, nie etwas fordern, Alles ſich aufdrängen laſſen und dabei die Dinge völlig in der Hand haben: ſo verfuhren ſie. Beſonders wichtig aber iſt, zu bemerken, wie ſie das Mittel des Temporiſirens anwenden. Sie kennen die Natur der Bürgerſchaft genau, die lieber den ungeſetzlichſten Boden für legal nimmt, ſobald ſich auf ihm beſtimmte Propoſitionen regelrecht verhandeln laſſen, als vor allen Dingen eine ſolide Baſis zu fordern. Deshalb widerſprechen die Medici ſelten und laſſen die guten Leute reden und beſchließen; wunderbar, wie man ihnen darauf hin geſtattet, die eigentlichen Grundlagen des ganzen Zuſtandes nach Belieben aufzubauen.

Cordona hatte im Conſiglio nichts zu thun und nichts zu reden, dennoch debattirt man ſeine Vorſchläge. Es ſollten eine Anzahl Bürger als Vertreter der Stadt gewählt und eine gleiche Anzahl von den Medici's genannt werden, die in Verbindung mit Cordona, der als unparteiiſcher Dritter dazwiſchen ſtände, dictatoriſche Gewalt erhielten, die Aemter neu zu beſetzen. Dies ein Vorſchlag. Oder, es ſollten aus denen, welche bisher die höchſten Staatsämter bekleidet hätten, und aus fünfzig Bürgern, welche von den momentan fungirenden höchſten Collegien zu ernennen wären, ein Senat erwählt werden. Auch möchte man acht junge Leute, denen das gehörige Alter fehlte, für amtsfähig erklären, um die guten Dienſte einiger jüngeren Palleſken zu belohnen. Endlich, es ſollte ein Gonfalonier auf ein Jahr mit vierhundert Ducaten Gehalt erwählt werden; und ſo weiter. Mit ſolchen Vor-

ſchlägen verging die Zeit. Im Conſiglio grande wurde mit einer Majorität von drei gegen zwei ein Ridolfi zum Gonfalonier auf ein Jahr gewählt, ein naher Verwandter der Medici, aber zugleich ein Piagnone. Die Wahl erregte allgemeine Zufriedenheit. Unterdeſſen blieben die Spanier im Lande. Die Soldaten kamen häufiger in die Stadt. Auf Wagen brachten ſie den Raub aus Prato herein und boten ihn feil. Das dauerte in den September. Am 15. Abends ſollte der Cardinal Medici feierlich in den Palaſt der Signoren eingeführt werden. Die Herren verſammeln ſich und warten. Er bleibt aus. Man fängt an Unheil zu fürchten. Im Palaſt der Medici iſt Alles dunkel und ſtill; man beruhigt ſich. Am anderen Morgen aber kommen die Medici. Fremde und einheimiſche Freunde in Waffen umgeben ſie, unter dem Geſchrei palle! palle! ziehn ſie auf den Platz. Oben ſitzen die Signoren; Giuliano dei Medici tritt in den Saal, Andere folgen ihm. Was er begehre. Nichts als ſeine Sicherheit verlange er; eine Antwort, die ſeine Begleiter im Chor wiederholen. Fragen und Antworten folgen jetzt raſch aufeinander. Das Parlament ſoll berufen werden, beſchließt man.

Die große Glocke wird gerührt. Die Bürger kamen bewaffnet auf dem Platze zuſammen; die Feinde der Medici hüteten ſich da wohl, draußen ſichtbar zu werden. Die Signorie ſtand auf der Rednerbühne neben dem Thore des Palaſtes, (dies war die erſte Revolution, die der David des Michelangelo mitanſah), Giuliano ſtand da auch, die große Fahne der Stadt in den Händen, und die Fünfundfünfzig wurden gewählt. Die Fremden und Soldaten ſtimmten ſo

gut mit wie die Bürger, denn die Truppen der Republik hatten ſich von draußen alle in die Stadt gezogen, um ſich den Medici's, den neuen Herren der Stadt, dienſtwillig zu erweiſen. Die Fünfundfünfzig annulliren das Conſiglio grande, beſetzen die Aemter neu und heben die eingeführte Nationalbewaffnung auf, eine Art Landwehr, bei deren Zuſtandekommen Machiavelli beſonders betheiligt war. Der Regierungspalaſt erhält eine Beſatzung ſpaniſcher Truppen unter Paolo Vettori. Im Palaſte der Medici findet ſich endlich die vertriebene Familie zuſammen: die Stadt war auf die legitimſte Weiſe unter ihre Botmäßigkeit zurückgekehrt.

Neuntes Capitel.

1512 — 1520.

Brief Sebaſtian del Piombo's. — Tod Giulio des Zweiten. — Der Moſes. — Die Statue des ſterbenden Jünglings. — Auftreten der Medici in Florenz. — Leo der Zehnte. Pläne ſeiner Familie. — Arbeiten am Grabmonumente Giulio's. — Façade von San Lorenzo. — Einzug des Papſtes in Florenz. — Rafaels glänzendſte Tage. — Die Farneſina. — Das Schickſal der Medici. — Aufenthalt und Arbeiten in Carrara. — Die Marmorbrüche von Pietraſanta. — Der Papſt giebt den Bau der Façade von San Lorenzo wieder auf. — Rückkehr nach Florenz. — Project zu Dante's Denkmal. — Die Erweckung des Lazarus von Sebaſtian del Piombo. — Der Tod Rafaels. — Tod Lionardo's. — Grabdenkmale der Medicäer.

Wir haben einen in ſpäterer Zeit von Michelangelo geſchriebenen Brief, in dem er Alles von Anfang an recapitulirt, was auf die Angelegenheit des Grabdenkmales für Giulio den Zweiten bezüglich iſt. Man hat ſeine Aechtheit bezweifelt, neigt im Ganzen jetzt aber der Anſicht zu, daß das Schreiben, von Michelangelo herrührend, nur an einzelnen Stellen mit Zuſätzen verſehn ſei. Ich ſelbſt habe mich auch davon noch nicht überzeugen können und ſchiebe die Ungenauigkeiten, die ſich in ihm finden, theils auf die Eile und Leidenſchaft, mit der es geſchrieben ward, theils auf die ſich verlierende Erinnerungskraft aller Menſchen, die ihre eigenen Erlebniſſe ſelten rein und deutlich im Kopfe tragen.

Michelangelo ſagt in dieſem Briefe, er ſei von der Beendigung der Siſtina an bis zum Tode Giulio's bei dieſem in Rom geblieben. Dem iſt nicht ſo. Betrachten wir die Stelle aber näher, ſo zeigt ſich, daß Michelangelo nur ſagen wollte, er habe die Zeit bis zum Tode des Papſtes ohne feſte Arbeit in Rom geſeſſen, viele Ausgaben gehabt und dieſe von ſeinem Gelde beſtreiten müſſen. Darauf liegt der Accent. Während der Umwälzung der Dinge und den ganzen Sommer 1512 muß er in Florenz geweſen ſein: im Mai kauft er ein

Grundstück dort, im Juni abermals ein Stück Land und im October erhält er einen Brief daselbst aus Rom von der Hand Sebastian del Piombo's, worin dieser um Entschuldigung bittet, daß er ihn so lange Zeit ohne Antwort gelassen habe. Im September aber waren die florentiner Ereignisse eben vorgefallen.

Der Brief del Piombo's enthält die einzige Andeutung über das, was Michelangelo damals zu arbeiten im Sinne hatte, denn zu Stande kamen die Dinge nicht, von denen darin die Rede ist.

„Theuerster Gevatter, beginnt er, wundert Euch nicht, daß ich jetzt erst, nach so langer Zeit, Euren Brief beantworte. Der Grund ist der, daß ich mehr als einmal im Palaste war, um mit Seiner Heiligkeit, unserem Herrn, zu reden, und doch keine Gelegenheit fand, mit ihm zu sprechen, wie ich es wünschte. Kürzlich aber habe ich nun mit ihm verhandelt. Seine Heiligkeit war sehr gnädig und schickte Alle fort, die zugegen waren, so daß ich bis auf einen Cameriere, auf dem ich mich verlassen konnte, mit unserem Herrn allein blieb. Ich trug meine Sache vor und er hörte mich sehr wohlwollend an; ich stellte mich und Euch Seiner Heiligkeit in jeder Weise zur Verfügung, er möge nur befehlen und uns die Angaben darüber, was die Bilder darstellen sollten, die Maße und alles Uebrige zukommen lassen. Seine Heiligkeit erwiederte darauf wörtlich Folgendes: Bastiano, sagte er mir, Juan Batista del Aquila hat mir gesagt, unten im Saale lasse sich nichts Rechtes arbeiten, denn die Wölbung, die sie da gemacht haben, liefe in einer Weise in die Wand hinein, daß dadurch zwei oben abgerundete Felder entständen,

die bis beinahe mitten in die Wand hinunterreichen, an welche die Bilder gemalt werden ſollten. Hernach kommen die Thüren nach den Zimmern des Monſignor dei Medici, ſo daß es unmöglich iſt, jede ganze Wand mit einer einzigen Compoſition zu bedecken. Dagegen ließe ſich in jeden Bogen eine apart malen, ihre Breite beträgt achtzehn Palm die eine, und zwanzig die andere. Man könnte die Höhe ſo hoch nehmen als man wollte, aber für einen ſo großen Raum würden dann die Figuren zu klein erſcheinen. Auch ſagte Seine Heiligkeit, der Saal ſei zu ſehr aller Welt zugänglich."

„Alles das kommt von Juan del Aquila und Anderen, die mich gern wo anders, als im Palaſte ſähen. Aber, Gevatter, bei unſerer gegenſeitigen Treue! als mich einige Leute hier im Palaſte erblickten, glaubten ſie den leibhaftigen Teufel ſelber zu ſehn, als käme ich, um ihnen allen den Hals umzudrehn. Aber, Gott ſei Dank, ich habe noch einige gute Freunde und könnte deren mehr haben, wenn ich nur wollte, und eines ſchönen Tages werden ſie gründlich dahinter kommen."

„Hierauf ſagte mir unſer Herr weiter, Baſtiano, auf mein Gewiſſen, was die da unten machen, mißfällt mir und gefällt Keinem, der es geſehn hat. In vier, fünf Tagen will ich mir die Sache anſehn, und wenn ſie nichts Beſſeres zu Stande bringen, als wie ſie angefangen haben, ſo werde ich der Sache ein Ende machen. Ich laſſe Alles wieder herunterſchlagen und etwas Anderes beginnen und Ihr ſollt den ganzen Saal haben, denn entweder ſoll die Sache ſchön werden oder ich laſſe den Saal weiß anſtreichen.[56] Ich antwortete, daß ich mit Euch zuſammen Wunder thun würde, und er ſagte, daran

zweifle ich nicht, denn Ihr ſeid Alle bei ihm in die Schule gegangen. Und, auf unſere Treue! Seine Heiligkeit ſagte nun, ſieh Dir nur die Werke Rafaels an, ſobald der die Arbeiten Michelangelo's ſah, verließ er die Manier des Perugino und ſuchte ſich, ſo viel er konnte, dem Michelangelo zu nähern. Aber der iſt ja ſchrecklich (terribile),[57] wie Du ſelber ſiehſt, und nimmt keine Vernunft an. Ich ſagte, daß Eure Schrecklichkeit Niemandem Schaden brächte, und daß Ihr nur ſo wäret, weil Ihr wichtige Werke vorhättet und ſo weiter, das Uebrige iſt von keiner Wichtigkeit."

„Nun habe ich die vier Tage abgewartet und bin im Palaſt geweſen, ob Seine Heiligkeit ſich die Arbeiten angeſehn. Ich hörte, daß er dies allerdings gethan, allein daß jene behauptet, es müßten einige erſt angefangene und halbfertige Figuren ganz vollendet ſein, ehe ſich urtheilen ließe. Uebrigens, je weiter ſie fortſchreiten, um ſo mehr ſoll es ihm mißfallen. Doch will er ihnen zu Liebe noch vierzehn Tage bis drei Wochen warten bis die Figuren fertig ſind."

„Das iſt Alles, was vorgefallen iſt, ſeit ich zuletzt ſchrieb. Die Maße konnte ich nicht ſchicken, da der Papſt noch nichts feſtgeſtellt hat und jene noch arbeiten. Chriſtus erhalte Euch geſund. 15. October 1512. Euer Gevatter Baſtiano in Rom."[58]

Jener Aquila, dem Sebaſtiano ſo böſen Einfluß zuſchreibt, war der Kämmerer des Papſtes Giovanbatiſta Branconio d'Aquila, für den Rafael einen Palaſt baute; der Saal, in dem Rafaels junge Leute malten, vielleicht der Saal des Conſtantin, und der, in welchem Michelangelo für Sebaſtian die Wände in Anſpruch nahm, der ein Stockwerk höher darüber liegende Saal, la sala Borgia genannt.[59] Der

Papſt, der Michelangelo's Wünſchen offenbar nicht willfahren, ihn aber auch nicht beleidigen wollte, wählte, als ein Meiſter in zweifelhaften Verſprechungen, den oft betretenen Ausweg, die feſteſten Zuſicherungen an die unſicherſten Bedingungen zu knüpfen und die Dinge hinauszuſchieben ſtatt eine Entſcheidung zu treffen.

Sebaſtian del Piombo war der einzige Künſtler von Bedeutung, der in Rom Michelangelo's Partei hielt. Da wir die Entſtehungszeit verſchiedener Malereien, die von ihm nach Michelangelo's Cartons ausgeführt worden ſind, nicht näher angegeben finden, ſo werden ſie auf das paſſendſte in dieſe ſo leer erſcheinenden Jahre verlegt. Sebaſtian verdankte Michelangelo ſeine Stellung in Rom. Der geſchlagene Chriſtus in San Pietro in Montorio machte ungemeines Aufſehn und rechtfertigt es heute noch, obgleich er in bedeutendem Maße nachgedunkelt iſt; ein Werk, an dem Michelangelo Theil hatte, ſieht man im erſten Augenblick. Mit geneigtem Haupte an eine Säule angebunden, krümmt ſich der Erlöſer unter den Schlägen ſeiner Peiniger, aber man gewahrt beinahe nur die Abſicht, ſich winden zu wollen: die gebundenen Glieder ſind nicht im Stande, die Bewegung wirklich auszuführen. Das lebendige venetianiſche Colorit aber hebt die Zeichnung ſo ſehr, daß Sebaſtian das Meiſte an dem Bilde gethan zu haben ſcheint. Oben darüber, in der Wölbung der Altarniſche, eine Himmelfahrt Chriſti, ebenfalls von Michelangelo; unbedeutender in der Malerei, als Compoſition jedoch ganz gewaltig und wie ich zu erkennen glaube, ein Werk, das Rafael bewußt oder unbewußt in den Gedanken lag, als er die ſeinige malte.

Vielleicht gehören in dieſe Zeit noch verſchiedene begonnene und unvollendet gebliebene Marmorarbeiten: halb lebensgroße Madonnen in Medaillons, die ſich in Florenz und London befinden; vielleicht auch die völlig ausgeführte Statue des todten Adonis in den Ufficien, ein Werk, das mich am gleichgültigſten von allen läßt —: Michelangelo's Hauptgedanke war die Ausführung des Grabdenkmales für Giulio den Zweiten und bald ſollte er nun mit allen Kräften darangehn.

Der Papſt dachte nicht an den Tod. Er trug ſich mit politiſchen Plänen, als ſtänden ihm noch Dutzende von Jahren in Ausſicht. Er hatte Siena dem Kaiſer abgekauft für den Herzog von Urbino, das heißt Siena war altes kaiſerliches Lehen und Maximilian gab für eine beſtimmte Summe den nothwendigen Vorwand zum Kriege her. Giulio hatte ferner die Spanier zum Feldzuge gegen Ferrara im Solde. Er wollte die Medici wieder aus Florenz forthaben, weil ſie ſich dort zu unabhängig geberdeten; er wollte in Genua einen anderen Dogen einſetzen: alles im Frühjahr 1513. Und doch lag er ſeit Weihnachten ſchon zu Bette. Aber es giebt Naturen, deren Energie die Schwäche des Körpers überwindet und Wachs in Stahl umſchmiedet. Die letzten Thaten des Papſtes zeigen ihn als einen ſolchen Mann. Mitten aus dem Fieber hatte er ſich wie ein junger Soldat in die Kälte des Winters geſtürzt, das Volk von Bologna ſtaunte, wenn er auf einem widerſpenſtigen Pferde dennoch feſt durch die Straßen ſprengte. Er wollte die Franzoſen aus Italien haben, die Barbaren ſollten fort, die ihn ſein Leben lang in ſeinen Plänen aufgehalten, obgleich er ihre

Hülfe benutzte; als Erlöser Italiens von äußeren und inneren Tyrannen, erschien er sich selbst zu nothwendig an seinem Platze, als daß ihn mitten heraus aus dieser sich nach Thaten sehnenden Kraft der Tod mit sich führen könnte. Am 21. Februar 1513 aber traf das Ende aller Dinge doch ein. Der Papst war wirklich todt diesmal und täuschte die Welt nicht wieder.

Bis zum Aeußersten hielt er fest an seinen Herrschergedanken. Ich finde eine Aehnlichkeit mit Friedrich dem Großen in seinem Charakter, dessen Alter auch kein Abnehmen des Geistes bekundete, der wie Giulio eines Tages zerbrach, weil der einen Hälfte unseres Wesens nur beschränkte Dauerhaftigkeit zugemessen ist, und der eine Stirn voll kühner Gedanken zur Befreiung Deutschlands mit in's Grab nahm, zu denen sich kein Erbe meldete. Je mehr Giulio wagte, je treuer schien ihm das Glück, je heftiger ward er selber. Auch Friedrich wurde immer gewaltsamer mit zunehmenden Jahren. Sie lernten beide mehr und mehr, daß Handeln die einzige Art sei, die Dinge zu fördern, und daß rasches, blitzartiges Vorgehn die einzige Art zu handeln sein dürfe, endlich aber, daß das Glück oder das Schicksal, oder wie man die Macht nennen will, von der der irdische Ausgang der Dinge abhängig ist, dadurch zu einer fast dienenden Gewalt gemacht werde, daß man sie herausfordere und von vornherein als Bundesgenossin betrachte. Denn der allein darf handeln, der eine Ahnung hegt vom Gelingen seines Anschlags, und dem Unglück geht der Zweifel an der eigenen Ueberlegenheit voran.

Wenn irgend ein Mann den Geist Giulio's zu begreifen fähig war, so ist es Michelangelo. Gleich nach dem Tode

des Papſtes nahm er die Arbeit am Grabmonumente neu auf. Im Teſtamente war davon die Rede. Die Cardinäle von Agens und Santiquattro, Verwandte und Teſtamentsexecutoren Giulio's, ſetzten ſich mit Michelangelo in's Vernehmen. Der alte Plan, ein viereckiges, freiſtehendes Denkmal zu erbauen, ward aufgegeben und ſtatt deſſen nur eine einzige an die Kirchenmauer ſich anlehnende Marmorwand beliebt, zu der er eine Zeichnung machte, die angenommen ward. Und da dies neue Werk nun nicht mehr im großen Sanct Peter, ſondern in der Kirche San Pietro in Vincula ſeinen Platz finden ſollte, ſo ließ Michelangelo die Marmorblöcke aus dem Borgo nuovo, der leoniniſchen Vorſtadt, über die Tiber herüber mitten in die alte Stadt auf den Macello dei Corvi ſchaffen, wo viele Bildhauerwerkſtätten lagen und wohin er ſelbſt die ſeinige verlegt zu haben ſcheint.

Ich nehme an, daß er damals am Moſes arbeitete, obgleich die Statue noch lange Jahre in ſeinem Hauſe blieb, ehe ſie aufgeſtellt wurde. Es iſt, als wäre dieſe Geſtalt die Verklärung all der gewaltigen Leidenſchaften, die die Seele des Papſtes erfüllten, das Abbild ſeiner idealen Perſönlichkeit unter der Geſtalt des größten, gewaltigſten Volksführers, der jemals eine Nation aus der Knechtſchaft zu eigener Stärke wieder emporgebracht.

Wer dieſe Statue einmal geſehn hat, wie ſie geſehn werden muß, (was nicht leicht iſt, da ſie an ihrer Stelle, ſchlecht und dämmernd beleuchtet, oft kaum zu betrachten iſt), dem muß ihr Eindruck für immer haften bleiben. Eine Hoheit erfüllt ſie, ein Selbſtbewußtſein, ein Gefühl, als ſtänden dieſem Manne die Donner des Himmels zu Gebote, doch er bezwänge

ſich ehe er ſie entfeſſelte, erwartend, ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten.

Er ſitzt da, als wollte er eben aufſpringen, das Haupt ſtolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter derem Arme die Geſetzestafeln ruhn, in den Bart greifend, der in ſchweren Strömen auf die Bruſt ſinkt, mit weit athmenden Nüſtern und mit einem Munde, auf deſſen Lippen die Worte zu zittern ſcheinen. Ein ſolcher Mann vermochte wohl, ein empörtes Volk zu dämpfen und wie ein wandelnder Magnet es mitten durch die Wüſte und das Meer ſelber ſich nachzuziehn.

Was bedarf es der Nachrichten, der Briefe, der Rechnungen, der Urkunden über Michelangelo, wenn wir ein ſolches Werk beſitzen, deſſen jede Linie ein Schriftzug ſeines Geiſtes iſt?

Dies kann nicht wörtlich genug genommen werden. Man iſt zu wenig bekannt mit den Werken des Michelangelo. Sie ſtehn an ungünſtigen Plätzen, ſind nicht Jedermann zugänglich, weil ihr gewaltiger Umfang Abgüſſe zu nehmen ſchwierig macht, und aus der allgemeinen Unbekanntſchaft haben ſich Vorurtheile über ſie gebildet. Der Moſes iſt die Krone der modernen Sculptur! Nicht allein dem Gedanken nach, ſondern auch in Anbetracht der Arbeit, die von unvergleichlicher Durchführung ſich zu einer Feinheit ſteigert, die kaum weiter getrieben werden könnte. Welch ein Paar Schultern mit den Armen daran! Welch ein Antlitz! Die drohend ſich zuſammenballenden Stirnmuskeln, der Blick, als überflöge er eine ganze Ebene voll Volks und beherrſchte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meißelte Michel-

angelo in dieſe Geſtalt hinein! Sich ſelbſt und Giulio: beide ſcheinen ſie drinzuſtecken. All die Kraft, die Michelangelo beſaß, unverſtanden von der Welt, zeigte er in dieſen Gliedern und die dämoniſch aufbrauſende Gewaltſamkeit des Papſtes in ſeinem Antlitz. Er arbeitete nicht deshalb ſo lange und ſo mühevoll, um Andere zu übertreffen, ſondern aus dem Drange, der in ihm lag, nichts aus den Händen zu geben, das nicht bis in die kleinſte Falte vollendet wäre.

2.

Das Grabdenkmal des Papſtes bietet, im Inneren der Kirche an die Wand angebaut, nur eine von den vier beabſichtigten Façaden, und zwar eine der ſchmäleren. Der Unterbau zeigte, wie oben geſagt worden iſt, zwei Niſchen mit Figuren darin, jede Niſche zwiſchen zwei an Halbſäulen gefeſſelten Geſtalten, und dieſe Säulen oben in Männer auslaufend, über deren Köpfen das Geſims herlief. So auch hier. Der Moſes iſt in die Mitte poſtirt worden zwiſchen den beiden architektoniſchen Gruppen; die gefeſſelten Jünglinge ſind fortgeblieben; die aus den Säulen herauswachſenden Männer ſtützen das Geſims mit ihren Häuptern. Die Verhältniſſe der Architektur ſcheinen geringer, als die des erſten Projectes. Um ſo koloſſaler die Statue des Moſes, das Centrum des geſammten Werkes.

Von den gefeſſelten Jünglingen ſind aber zwei fertig geworden, welche in den Beſitz des Königs von Frankreich kamen. Dieſer ſchenkte ſie dem Connetable von Montmorency, der ſie als äußerlichen Schmuck ſeines Schloſſes in Ecouen aufſtellte. Von dort brachte ſie der Cardinal Richelieu in eins ſeiner Schlöſſer nach Poitou, ſeine Schweſter ſie in

ſpäteren Zeiten nach Paris, 1793 wurden ſie dort öffentlich verkauft und für das Muſeum des Louvre erſtanden, in dem ſie heute befindlich ſind.

Die eine dieſer beiden Statuen iſt es, die als Gegenſatz des Moſes angeführt werden ſoll, damit es nicht den Anſchein habe, als ob die Bewunderung dieſes Werkes zugleich Alles erſchöpfte, was bei Michelangelo im höchſten Sinne bewundert werden kann: die Darſtellung des Großen, Ueberwältigenden, Furchtbaren, del terribile mit einem Worte. Vielleicht iſt die zarte Schönheit dieſes ſterbenden Jünglings noch durchdringender als die Gewalt des Moſes.

Perſönliches Gefühl kann hier allein den Ausſchlag geben. Wenn ich ausſpreche, daß ſie für mich das erhabenſte Stück Bildhauerarbeit iſt, das ich kenne, ſo thue ich das in Erinnerung an die Meiſterwerke der antiken Kunſt. Der Menſch bleibt immer beſchränkt. Es iſt unmöglich, im weiteſten Leben Alles vor Augen gehabt zu haben, und das, was man geſehn hat, ſtets in der beſten, würdigſten Stimmung betrachtet zu haben. Allein es giebt ein unbewußtes Wiederkäuen deſſen, was man erlebte, neben dem bewußten Genuſſe der Betrachtung, und was als endliches Reſultat dieſer willenlos arbeitenden Thätigkeit in der Seele zurückbleibt, iſt es am Ende, worauf man ſich allein, als auf das Reſultat der Erfahrung, berufen kann. Frage ich mich, welches Werk der Sculptur nennſt du zuerſt, wenn das beſte genannt werden ſoll, ſo liegt auf der Stelle die Antwort da: den ſterbenden Jüngling des Michelangelo.

An Unſchuld in Auffaſſung der Natur laſſen ſich mit dieſer Geſtalt nur die beſten griechiſchen Arbeiten vergleichen, in denen ſich ebenfalls keine Spur von Schauſtellung deſſen,

was man zu ſchaffen im Stande ſei, ſondern der einfachſte angemeſſenſte Ausdruck der Natur darbietet, wie ſie der Künſtler empfand und ſich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meiſters aber beſitzen oder kennen wir, das uns ſo nahe ſtände als dieſes, das uns tief in die Seele griffe wie dieſe Verklärung des höchſten und letzten menſchlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergeſtalt? Dieſer äußerſte Moment zwiſchen Leben und Unſterblichkeit, dieſer Schauder des Abſchieds zugleich und der Ankunft, dies Zuſammenſinken kraftvoller, jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichſam, von der Seele fortgeſtoßen werden die ſich emporſchwingt, und nun, indem ſie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch ſo ganz noch zu umhüllen ſcheinen.

Mit einem über die Bruſt unter den Achſeln herlaufenden Bande iſt er an die Säule gefeſſelt, es ſchwinden ihm eben die Kräfte, das Band hält ihn aufrecht, er hängt beinahe darin, die eine Achſel wird emporgezwängt, zu der der rückwärts ſinkende Kopf ſich ſeitwärts hinneigt. Die Hand dieſes Armes iſt auf die Bruſt gelegt, der andere faßt über ſich und erhebt ſich eingeknickt hinter dem Haupte in der Stellung, wie man im Schlafe den Arm zu einem Kiſſen des Kopfes macht. Die Knie, dicht aneinander gedrängt, haben keinen Halt mehr; keine Muskel iſt angeſpannt; Alles kehrt in die Ruhe zurück, die den Tod bedeutet. —

Die Räume, welche im Berliner neuen Muſeum für die Gypsabgüſſe beſtimmt ſind, beſtehen aus aneinanderſtoßenden Sälen, welche, mit den Erzeugniſſen griechiſcher Kunſt beginnend, bis auf die der heutigen Zeit führen. Tritt man aus

der Mitte der griechiſchen Werke unter diejenigen, welche in den Zeiten der römiſchen Kaiſer von den Nachkommen jener älteſten Generationen griechiſcher Künſtler gearbeitet worden ſind, ſo kann man ſich des Eindruckes der Kälte und der kühlen Eleganz nicht erwehren, die an die Stelle des herzlichſten Zuſammenhanges mit der Natur und der unſchuldigen Grazie getreten ſind. Jene Späteren ſpeculirten auf das unfreie römiſche Publicum, die Griechen dachten an das eigene freie Volk. Die griechiſchen Werke athmen eine in ſich zufriedene glückliche Kräftigkeit aus, die römiſchen den künſtlichen Parfüm brillanter Virtuoſität: es ſind Leiſtungen, ſiegreiche Löſungen ſchwieriger Aufgaben, das Gefühl aber mangelt, daß der Künſtler, der hier formte, ſich ſeinem eigenen Herzen zu genügen ſehnte. Seine Statuen waren nur die verhüllenden Ornamente des todten Mauerwerks, aus dem die römiſche Geſellſchaft in den Tagen der Kaiſerherrſchaft gebaut war.

Dagegen die Griechen! Ich betrachte, von Figur zu Figur fortſchreitend, den Feſtzug des Parthenonfrieſes: die ſprengenden Reiter, — wie die Verſe eines herrlichen Gedichtes ſcheinen ſie dahinzufluthen! — die Jünglinge, welche die Stiere führen, die Jungfrauen mit den Gefäßen: es liegt viel Zeit zwiſchen heute und damals, aber ich glaube mitten unter dem Volke gelebt zu haben, und erſt, wenn ich zu den Römern komme, drängt ſich das Gefühl der Vergangenheit wieder auf.

Dieſer Unterſchied zwiſchen griechiſcher und römiſcher Kunſt wiederholte ſich in den modernen Zeiten. Wir erblicken die erſten Bemühungen des Mittelalters: unbehülfliche Anfänge, die ſich zu der vollendeten Technik der antiken Meiſter ähnlich verhalten, wie die älteſten Werke der Griechen vielleicht

zu denen der Aegypter, die ſeit undenklichen Jahren freie, auf's feinſte der Natur nachgearbeitete Sculpturen lieferten. Eine ſeltſame Miſchung eigenthümlicher Nachbildung des Lebendigen und bewußter Benutzung der in den Ueberreſten der antiken Kunſt gebotenen Vorbilder tritt uns in den Werken der älteſten Italiener entgegen. Immer umfangreicher wird dann die erneute Bekanntſchaft mit den aus den Tiefen der Erde wieder an's Licht gezogenen Sculpturen der Römer, die hier wie eine verloren gegangene Schöpfung götterartig jetzt über dem ſtehen, was man aus eigener Kenntniß zu ſchaffen vermag; zugleich aber, im Kampfe mit der ſich hingebenden Nachahmung, ein immer erneuter, immer glücklicherer Anſchluß an die Natur. Ghiberti ſehen wir ſich fügſamer den Alten unterordnen, Donatello widerſtrebender, endlich in Michelangelo die Verſöhnung beider Richtungen, und durch den Hinzutritt der eigenen Kraft aus Allem, was bisher geſchehn war, die Blüthe einer neuen Kunſt, die über die vorher geſchaffenen Werke größere hinſtellt.

Wie die Meiſter der alten Griechen, arbeitete Michelangelo als Mitglied eines ſchönen mächtigen Volkes zu deſſen Verherrlichung. Im Herzen den noch ungebrochenen Stolz auf die Freiheit des Vaterlandes, ſah er ſich von Männern umgeben, welche dachten wie er, und einen Fürſten ſich zur Seite, deſſen Deviſe die Wiederherſtellung der Freiheit von ganz Italien war.

So wahrhaft die für das Grabmonument dieſes Mannes beſtimmte Statue des Moſes ſeinen Willen, ſeine Kraft und ſeine Sehnſucht zum Ausdruck bringt, ebenſo wahrhaft iſt auch die Geſtalt des ſterbenden Jünglings kein bloßes Symbol ge-

blieben: mit dem Tode Giulio des Zweiten ſtarben die Künſte hin. Nach ihm kam kein Fürſt mehr, der würdige Aufgaben für große Künſtler zu erſinnen vermochte, und keine Zeit der Freiheit brach ein in irgend einem Lande, durch die den Werken der bildenden Kunſt jener letzte Schimmer der Vollendung und großartiger, hinreißender Inhalt allein verliehen werden kann. —

3.

Zwei Jahre lang ſaß Michelangelo ruhig zu Rom in ſeiner Werkſtätte. Er hatte Steinmetzen aus Florenz kommen laſſen und betrieb die Arbeiten am Grabmonumente, denen er ſich um ſo freier hingeben konnte, als es die einzigen waren, mit denen er damals beauftragt war. Denn die zwölf Apoſtel für Santa Maria del Fiore gab er bereits im Jahre 1512 ab. Sie wurden unter eine Anzahl von Bildhauern vertheilt, jüngere Leute beſonders, die ſie im Laufe der nächſten zehn Jahre theilweiſe zu Stande brachten. Von der Malerei im Saale des Conſiglio grande konnte keine Rede mehr ſein. Soderini war ja fort, das Conſiglio ſelber aufgehoben und der Saal zu einem Aufenthalte für Soldaten erniedrigt, deren an die Wände anſtoßende Lanzen vielleicht die Schuld trugen, daß Lionardo's Werk ſobald zu Grunde ging.

Ueber das Schickſal der beiden berühmten Cartons iſt nichts bekannt; nur das ſteht feſt, daß ſie zerſtört und verſchwunden ſind, nachdem ſie eine kurze Reihe von Jahren als Muſterdenkmale gleichſam deſſen, was die florentiniſche Kunſt zu ſchaffen vermöchte, Lionardo's Werk im Saale der Päpſte, Michelangelo's Carton im großen Saale des Palaſtes Medici

aufgeſtellt geweſen waren. Eine ganze Reihe heranwachſender Künſtler zeichnete vor ihnen und empfing aus ihren Linien die erſten Eindrücke. Einer von dieſen jungen Leuten wird von Vaſari des Verbrechens angeklagt, Michelangelo's Carton böswillig zerſchnitten zu haben. Und zwar ſoll die That im Jahre 1512 begangen worden ſein, in jenen Tagen der Unruhe, als Niemand ſich um die Werke der Kunſt zu kümmern, Zeit und Gedanken übrig hatte.

Bandinelli iſt ſein Name. Wir kennen ihn aus Cellini's Lebensbeſchreibung, in der auf genügende Weiſe dafür geſorgt wird, daß die Welt den unausſtehlichen Charakter dieſes Bildhauers kennen lerne. Vaſari urtheilt nicht beſſer über ihn. Beides aber könnten die Erzählungen neidiſcher Kunſtgenoſſen ſein. Doch wir beſitzen eine lange Folge von Bandinelli's eignen Briefen, und dieſe ſind hinreichend, den neidiſchen, falſchen, verleumderiſchen Geiſt und ſeine alberne Eitelkeit offenbar zu machen. Dazu treten ſeine geſchmackloſen Werke noch. Nur eins muß man ihm laſſen: unermüdliche Arbeitſamkeit, und von einem Verbrechen müſſen wir ihn freiſprechen, mögen auch die anderen Niederträchtigkeiten wahr ſein: er kann den Carton des Michelangelo im Jahre 1512 nicht zerſchnitten haben.

Vaſari erzählt allerdings ganz genau, wie Bandinelli ſich den Schlüſſel verſchafft, wie er als ein Anhänger der Lionardo'ſchen Partei Michelangelo gehaßt und beneidet habe, und was die Stadt dazu geſagt hätte, nachdem die That geſchehn ſei. Aber es iſt gelogen. Vaſari zeigt ſich erbärmlich bei dieſer Gelegenheit. In der erſten Ausgabe ſeines Buches findet ſich Bandinelli's Leben nicht. In dem Michelangelo's wird da

nur geſagt, der Carton ſei im Jahre 1517, als der Herzog Giuliano im Sterben gelegen und Niemand Zeit gehabt hätte, ſich darum zu kümmern, zerſchnitten worden; die einzelnen Stücke wären verloren gegangen. Als die zweite Ausgabe des Buches erſchien, war Bandinelli inzwiſchen geſtorben, und ſeine Biographie wurde den anderen beigefügt. Hier findet ſich nun, in Bandinelli's Leben, die Anklage, daß er 1512 während der bewegteſten Tage in den Saal des Palaſtes geſchlichen ſei und den Carton zerſchnitten habe, während im Leben Michelangelo's die alte Angabe vom Jahre 1517 von Vaſari einfach wiederholt wird.

Alſo in demſelben Buche ſchon ein Widerſpruch. So ſtark aber war der Eindruck von Bandinelli's unerträglichem Weſen, daß man die Anklage als begründet angenommen und was für ihn zu ſagen war, außer Acht gelaſſen hat. Zwei Umſtände ſprechen Bandinelli frei. Erſtens, Condivi ſagt nichts davon. Er ſagt, der Carton ſei verloren gegangen, man wiſſe nicht wie. Hätte Bandinelli die That begangen, Condivi würde ſie wenigſtens angedeutet haben. Zweitens aber giebt uns Benvenuto Cellini das Mittel in die Hand, noch ſchärferen Beweis zu führen.

Er erzählt, wie er ſich im Jahre 1513 ernſtlich entſchieden habe, bei der Goldſchmiedekunſt zu bleiben, wie er darauf in Siena, Bologna und Piſa gearbeitet und endlich, nach Florenz zurückgekehrt, vor dem Carton des Michelangelo und dem Lionardo's gezeichnet habe. Dies muß alſo nothwendiger Weiſe nach 1513 geweſen ſein. Hätte Bandinelli aber ſtatt 1512, 1517 die That begangen, ſo wäre auch Cellini nicht der Mann geweſen, es unerwähnt zu laſſen, denn er haßte Ban-

dinelli wie das Gift und verehrte Michelangelo's Arbeit als das Höchste, was jemals von diesem geleistet worden sei. —

In Florenz waren die Medici während dieser Zeit als ausgelernte Kenner der florentinischen Natur verfahren. Ihr Eintritt 1512 und die Stellung, die ihnen damals gegeben worden war, erschienen nur als das Resultat der drängenden Aufforderungen Cordona's, denen sich nicht ausweichen ließ, der Staatsstreich und die Berufung des Parlamentes eine Gewaltmaßregel, zu der sie die Uneinigkeit des Consiglio grande geradezu zwang; das Nachfolgende war ein Werk der freien Bürgerschaft. Die spanischen Truppen führten freilich fünfhundert Gefangene, Männer und Weiber, mit in die Romagna fort und brandschatzten das Land, eine gräuliche Bande diese Armee, mit Türken und allem möglichen Gesindel darunter, an baarem Gelde hatten sie von Florenz allein 150,000 Ducaten bezogen, das abgerechnet, was Lucca und Siena zahlten, um sich loszukaufen, — aber die Medici waren es, die ihren Abzug vermittelten, während die Soderini ja daran Schuld gewesen, daß sie in's Land kamen. Denn der Cardinal Giovanni hatte nur als Legat den Befehlen des Papstes gehorcht, Giulio dei Medici nichts gethan, als den Palleskен in Florenz guten Rath gegeben, Giuliano diente beim Heere, und Lorenzo, Piero's Sohn, für den die Stadt eigentlich erobert wurde, hatte sich gar nicht bei den Ereignissen betheiligt. Er stellte sich dann erst ein, als Alles abgemacht war, und betrat die Stadt als ein Jüngling, der von nichts gewußt und zu nichts geholfen hatte.

Begnadigungen der verurtheilten Bürger waren die erste Handlung der Medici. Anhänger der Soderini, die in äußerster Furcht schwebten, wurden persönlich aufgesucht, mit Ver-

ſicherungen der Hochachtung beruhigt oder gar in Schutz genommen; die Verbannung der Soderini in der mildeſten Form ausgeſprochen. Der Gonfalonier ſollte auf fünf Jahre Raguſa nicht verlaſſen dürfen, die Andern kamen mit zwei Jahren durch. Es handelte ſich nur um die Sicherheit des Staates; die Medici dachten nicht daran, Rache zu nehmen.

Zu gleicher Zeit die Entfaltung äußerlichen Glanzes. Giuliano und Lorenzo errichteten zwei Verbindungen junger reicher Leute zum Zwecke öffentlicher Vergnügungen. Die Geſellſchaft Giuliano's hieß die compagnia del diamante, weil der Diamant das Zeichen Lorenzo's, ſeines ſeligen Vaters, geweſen war, während die compagnia del broncone, Lorenzo's Schaar, das Symbol des verſtorbenen Piero, einen Zweig, führte. Dieſe beiden verherrlichten den Carneval des Jahres 13. Während Papſt Giulio zu Rom im Sterben lag, bezeichneten prachtvolle Feſte das erneute Aufblühen der Medici in Florenz. Das ſind die romantiſchen Zauberjahre, von denen Vaſari ſo gern ſpricht, der damals geboren wurde und in ſpäteren Zeiten ſich erzählen ließ, welch eine pompöſe Rolle die florentiner Künſtlerſchaft dabei ſpielte.

Hinter dieſer Delicateſſe und Zurückhaltung aber lauerte die äußerſte Vorſicht, und wo dieſe beſorgt zu werden begann, griff unter dem Sammtmantel hervor eine Tatze mit ſcharfen Krallen, die keine Rückſicht kannte. Die Partei der Palleſken begann ſich zu ſondern, nachdem die Medici endlich wieder oben ſaßen. Unter den Soderini's war es gleichſam Mode geworden, Palleske zu ſein, mehr aus Oppoſition gegen den halb demokratiſchen Gonfalonier als aus Anhänglichkeit an die verfloſſene Herrſchaft der ſeit beinahe zwanzig Jahren

vertriebenen Familie. Nun war ſie wieder da und Soderini fort, die eine Gewalt erſetzt durch die andere: die alten Arrabiaten, die weder die Demokratie noch die Medici, ſondern ſich ſelbſt oligarchiſch an der Spitze der Dinge ſehn wollten, fingen an, in der Stille zu wühlen. Die Capponi, Albizzi und die alten Erbfeinde, die nach Vertreibung Piero's rehabilitirten Pazzi waren die Häupter der Oppoſition. Gleich anfangs hatten ſie die Berufung des Parlamentes zu hindern geſucht, jetzt verdichtete ſich die allgemeine Unzufriedenheit zu einer Verſchwörung.

Dieſe wird entdeckt. Und nun Kerker, Tortur, Hinrichtungen, Verbannungen. Die Medici zeigen ſich hier ſo unerbittlich, daß einer von den Valori's, einer Familie, von der der Umſchwung zu ihren Gunſten hauptſächlich ausgegangen war, nur deshalb zum Tode und zu ewigem Gefängniß verurtheilt wird, weil er die Anträge der Verſchworenen abgelehnt hatte, ohne ſie zu denunciren. Unter den gefänglich Eingezogenen befand ſich auch Machiavelli, der durch Soderini's Abgang aus ſeiner amtlichen Thätigkeit herausgeriſſen, zu den Unzufriedenen gehörte. Glücklicher Weiſe wurde der Cardinal Medici bald zum Papſte erwählt. Nun fühlte man ſich ſicherer und behandelte die Gefangenen milder, bis endlich Amneſtie erfolgte.

Die Verſchwörung fällt in Papſt Giulio's letzte Tage, die Wahl des Cardinals Medici auf den 11. März. Einſtimmig wurde er gewählt, und wer es am meiſten betrieben hatte, war der Cardinal Soderini, mit dem ſich Medici verſöhnte. Gleich nach ſeiner Thronbeſteigung wurde auch der Gonfalonier aus Raguſa nach Rom berufen und auf's freund-

ſchaftlichſte empfangen. Ein Jubel herrſchte in Rom, wie er ſeit den Tagen der alten Kaiſer nicht erlebt war, und in Florenz nicht minder, wo durch die Ehre, die der Stadt mit dieſer Wahl widerfuhr, Alles ausgelöſcht ſchien, was man gegen die Medici auf dem Herzen hatte. Leider leſen wir, daß die habſüchtige Kaufmannsnatur des Volkes den größten Antheil an dieſer Zufriedenheit trug, denn Jedermann hoffte durch den Papſt emporzukommen und Geld zu verdienen. Eine Art Raſerei von Servilismus beherrſchte plötzlich die Gemüther; überall wurden die alten Wappen der Stadt, die rothen Kreuze, die die Freiheit bedeuteten, herabgeriſſen und die mediceiſchen Kugeln an deren Stelle geſetzt; in Rom drängte ſich halb Florenz in den Vatican und küßte dem Papſte die heiligen Füße. Leo äußerte ziemlich verachtungsvoll, nur zwei Leuten ſei er begegnet, die es gut mit der Stadt gemeint und ihm die Wahrung ihrer Freiheit an's Herz gelegt hätten: der eine, ein als öffentlicher Narr bekannter armer Teufel, und der andere, Soderini, der Gonfalonier, der in Rom bis an ſein Ende lebend, den alten Titel fortführte.

Die Freiheit ſchien aber auch in der That ein unmöglicher Beſitz für die Florentiner geworden zu ſein. Denn ſogleich wurden nun von den Medici's die alten Pläne, die ſchon die Borgia's hegten, wieder hervorgenommen. Ihren Gedanken nach zerfiel Italien jetzt in zwei Königreiche: Neapel, das Giuliano haben ſollte, und die andere, nördliche Hälfte der Halbinſel, mit der Hauptſtadt Florenz, als die Beute Lorenzo's. Ganz ebenſo hatte Alexander der Sechste das Land einſt unter ſeine Söhne getheilt, jetzt trat Leo mit

der Kraft eines Mannes, der von Jugend auf für ſeine große Rolle eingeübt worden war, in die Spuren dieſer Vorgänger.

Der neue Herr glich dem verſtorbenen wenig. Leo der Zehnte war ein Mann von Geſchmack und Bildung, liebte geiſtreiche Leute und fand ſein Behagen in verſchwenderiſchem Geldausgeben, aber er hätte nicht wie Giulio geſagt, dies kann Michelangelo allein, dies Rafael leiſten. Muſik war ſeine Leidenſchaft, allerlei Narrheiten und Witze ſein täglicher Zeitvertreib. Schlau und rückſichtslos in politiſchen Dingen erreichte er viel, aber ſeine Erfolge ſcheinen erbärmlich den Thaten Giulio's gegenüber. Fett, mit gewaltigem Oberkörper und ſchwammig rieſenhaft geſchnittenen Geſichtszügen, ſtand er auf ſchwächlicheren Beinen; ſeine blöden, kurzſichtigen Augen drangen froſchartig vor, die dicken Lippen packten wie zwei Fäuſte ineinander: wie anders die tiefliegenden, durchdringenden Blicke Giulio's und deſſen energiſcher Mund mit den eingebohrten, dreieckigen Winkeln. Leo des Zehnten Bild von Rafael iſt geſchmeichelt, auf Münzen und Medaillen erſcheint er weniger geiſtig in ſeiner ganzen wanſtartigen Fülle. Wenn man dieſes gedunſene, große Geſicht ſieht und ſich denkt, wie der Papſt mit einer Brille auf der Naſe mitten unter ſchmeichelnden Muſikern die erſte Stimme ſingt, wie er, ewig in Transſpiration und mit den von Ringen blitzenden Händen, auf deren Schönheit er eitel war, herumcoquettirend, über die Späße ſeiner Tiſchgeſellſchaft lacht, wie er einem wackeren, weitgereiſten deutſchen Edelmanne Audienz giebt, der ihm nach abgethanem Fußkuſſe ſich aufrichtend unter die Naſe ſtößt, ſo wird er faſt lächerlich; ekelhaft ſogar, wenn wir von ſeinen Krank-

heiten leſen — Rafaels bloßes Daſein aber macht Alles wieder gut, er erhebt den Papſt und ganz Rom in eine ideale Sphäre.

Wie der Geiſt Shakeſpeare's die Zeit der Königin Eliſabeth mit einem Zauberfirniß überglänzt, der das Unſcheinbarſte friſch und neugiererregend macht, ſo verleiht die Gegenwart Rafaels dem Hofe Leo des Zehnten den Anſtrich jugendlicher Anmuth. Es iſt, als hätte ſich das ſonſt trübe hinfließende Gewäſſer des Lebens in lauter ſonnenblitzende Springbrunnen verwandelt. Rafaels Portrait des Papſtes, und wenn wir es noch ſo ſehr für geſchmeichelt halten, gewinnt den Schein der wahrſten Wirklichkeit, und der geſammte Charakter des Mannes, Alles in Allem, etwas Freies, Unabhängiges, ja Großartiges. Denn Papa Lione war von fürſtlicher, unwiderſtehlich einſchmeichelnder Herablaſſung gegen Niedere, ein vollendeter Diplomat aber Fürſten gegenüber. Nichts von Feigheit liegt in ſeinem Weſen. In ſchwierigen Lagen war er kaltblütig aufgetreten. Als er im Cardinalscollegium die Zettel vorzuleſen hatte und es ſich zeigte, daß er ſelber der gewählte Papſt ſei, las er ruhig weiter, ohne daß ſeiner Stimme die mindeſte innere Bewegung anzumerken geweſen wäre. Er erkannte die Charaktere der Menſchen, er lenkte und benutzte ſie, und ſeine prachtvolle Art, den Mittelpunkt der civiliſirten Welt darzuſtellen, hat ſich ſo erfolgreich erwieſen, daß er, der für die bildenden Künſte nur wenig gethan hat,[60] dennoch Giulio's Ruhm beinahe ganz auf ſich zu übertragen und in der Geſchichte als der Mann aufzutreten verſtand, ohne deſſen Namen von der Blüthe der modernen Kunſt nicht geſprochen werden kann. —

Nennen wir Glück ein erhebendes Gefühl der Gegenwart mit der Aussicht auf eine Zukunft, deren sich mehrende Vortheile ein in's Unendliche fortschreitendes Wachsthum erwünschter Zustände darbieten, so daß die Erinnerung an die Vergänglichkeit des Irdischen und an die zerstörerische Ironie des Schicksals leicht von der Seele gescheucht wird, als ließe die gewaltige Regel dennoch eine Ausnahme zu, dann war die Familie Medici vollkommen glücklich in jenen Tagen, als Leo der Zehnte im November 1515 in Florenz einzog. Giuliano, den Gonfalonier der Kirche, hatte er mit einer französischen Prinzessin vermählt. Lorenzo ist Generalcapitain der florentinischen Republik (gegen die Gesetze, denn kein Eingeborner durfte diese Würde erhalten; das aber kümmerte ihn wenig), er commandirt die Stadt so unumschränkt, als wenn er ihr Herzog wäre. Giulio dei Medici ist Erzbischof von Florenz, Cardinal und Legat in Bologna. In Frankreich ist Ludwig der Zwölfte gestorben. Seine Rüstungen zur Wiedereroberung der Lombardei sind dem Herzoge von Angoulême zu gute gekommen, der als Franz der Erste im Beginn des Jahres 1515 den Thron besteigt, mit einem Heere in Italien erscheint, in der Schlacht von Marignan das Beispiel glänzender siegreicher Tapferkeit giebt und, nachdem er Frankreich abermals zum Herrn der italienischen Politik gemacht hat, den Papst und die Medici, die anfangs gegen ihn mit dem Kaiser zu Felde gezogen sind, zu seinen Freunden umschafft. Jetzt, im Herbste 1515, will Franz mit dem Papste in Bologna zusammentreffen, und auf der Reise dahin betritt Leo zum ersten Male nach seiner Erhöhung die Vaterstadt wieder, deren Bürger im Entzücken über seine Ankunft die Mauer

einreißen, um ein neues Thor zu ſchaffen: Leo's Einzug in Florenz iſt die Beſiegelung der in Dienſtbarkeit verwandelten Freiheitsliebe.

Damals war es, daß Machiavelli ſein zwei Jahre früher begonnenes Buch über den Fürſten, il Principe, dem jungen Lorenzo zueignete, ein Act, der in jenen Zeiten weniger als heute eine bloße Höflichkeit bedeutete. In dieſem jungen Fürſten, deſſen Begabung der venetianiſche Geſandte mit der Ceſare Borgia's vergleicht, erblickte er den zukünftigen Herrn und Retter Italiens. Das Buch, ſo objectiv und allgemein es gehalten ſcheint, iſt im Grunde doch nur für Florenz und Lorenzo berechnet — und für Machiavelli ſelber. Denn er wollte ſich als brauchbaren Mann darſtellen und auf alle Fälle wieder in active Dienſte treten. Das aber gelang ihm doch nicht. Die Medici urtheilten vielleicht, daß ein Geiſt, der ſo genau die Mittel und Wege und Leidenſchaften der Fürſten kannte, ein zu bedenklicher Beobachter in ihrer nächſten Nähe wäre.

Zwölf Triumphbögen erwarteten den Papſt in den Straßen von Florenz, Tempel, Säulen, Statuen, Fahnen, Blumen, Teppiche, die Stadt erſchien wie ein einziger geſchmückter Palaſt und die Bürgerſchaft, in ausgeſucht prachtvoller Kleidung, wie eine Schaar glückſeliger Kinder, die ihrem Vater entgegenjubeln.

Damals war auch Granacci wieder bei der Hand und errichtete einen der Triumphbögen, grau und grau die Malereien und freie Statuen darauf, er und Ariſtotile di Sangallo hatten dieſe Arbeit vollbracht, die Staunen erregte; Giuliano und Antonio di Sangallo vor dem Palaſte der Regierung einen Tempel aufgebaut; Roſſo, Montelupo, Puntormo,

lauter Namen einer neuen Generation, betheiligen ſich. Das Prachtvollſte aber war eine aus Holz aufgebaute marmorartig gemalte Façade vor Santa Maria del Fiore, von Sanſovino nach den Zeichnungen des alten Lorenzo dei Medici errichtet, der ſich wohl auf die Architektur verſtand. An dieſen Herrlichkeiten vorüber wälzt ſich der ſchimmernde Zug des Papſtes, in deſſen Gefolge ſich Rafael und Michelangelo befinden.

Es iſt das erſte Mal, daß wir unter Leo's Regierung Michelangelo auftreten ſehn. Wir wiſſen nicht, wie der Papſt ſich perſönlich zu ihm ſtellte. Die Charaktere können kaum miteinander harmonirt haben, außerdem gehörte Rafael ſogleich zu den Intimen des Vatican. Mit den Hofleuten und Freunden des Papſtes ſtand dieſer im beſten Einvernehmen, und daß zwiſchen ihm und Michelangelo der Ehrgeiz eine Mauer gezogen hatte, wiſſen wir. Indeſſen Leo war Papſt und Michelangelo Michelangelo, es verſtand ſich von ſelbſt, daß trotz allem einem ſolchen Manne zu thun gegeben werden mußte.

Doch erſt im Jahre 1515 kam Papſt Leo mit einem Auftrage zu Michelangelo. Er verlangte von ihm die Ausführung einer ungeheuren Marmorfaçade für San Lorenzo, die vom alten Cosmo neuaufgebaute Familienkirche der Medici. Brunelleschi und Donatello haben ſich in ihr verewigt. Prachtvolle Bronzearbeiten, Sculpturen und Gemälde enthält ſie. Nur die Façade fehlt. Man führte Kirchenbauten damals nicht ſelten in dieſer Weiſe aus: das Innere und die äußere Bekleidung wurden durchweg vollendet, nur die Façade nicht, die man als etwas Apartes von vornherein für beſſere Zeiten aufſparte, wenn man mit neuem Gelde einen friſchen Anlauf nehmen könnte. Koſtbare, fertig aus-

gebaute Kirchen bieten ſo in italieniſchen Städten häufig den ſonderbarſten Anblick. Santa Maria del Fiore iſt ringsum mit dem prachtvollſten Marmorgetäfel bekleidet, die Façade aber eine häßliche glatte Wand, und das Mauerwerk mit Kalkbewurf roh zugedeckt. Deshalb war auch bei Leo's Einzug die Holzfaçade des Sanſovino der paſſendſte Schmuck zur Verſchönerung des Baues und der ganzen Stadt, der ſich nur erſinnen ließ.

Die Aufführung der Façade von San Lorenzo bildete eine gewaltige Aufgabe. Hätte Michelangelo ſie übernommen, ſo wäre an eine Rückkehr zum Grabdenkmale Giulio's einſtweilen gar nicht zu denken geweſen. Er ſtellte dies Leo vor und berief ſich auf ſeine Verpflichtungen gegen die Familie Rovere; er ſei contractlich gebunden und habe bereits Geld empfangen, man fordere Arbeit dafür. Der Papſt erwiederte, er möge ihn nur gewähren laſſen; mit den Cardinälen wolle er ſchon fertig werden, daß ſie die Einwilligung gäben. Dieſen blieb nichts anderes übrig, als Ja zu ſagen; das Einzige, was ſie erreichten, war das Zugeſtändniß, daß Michelangelo, während er mit dem neuen Auftrage beſchäftigt ſei, zugleich am Grabdenkmale weiter arbeiten dürfe. Denn gemeinhin wurden die Contracte ſo abgefaßt, daß bis zur Vollendung der Arbeit, um die es ſich handelte, keine andere angerührt werden durfte.

Unter dieſen Umſtänden folgte Michelangelo dem Papſte nach Florenz, wo die letzten Entſcheidungen getroffen werden ſollten. Rafael, Baccio d'Agnolo (Dombaumeiſter von Santa Maria del Fiore), die beiden Sanſovini, Neffe und Onkel, und die Sangalli wurden dort zugezogen. Michelangelo ſtand

als erſter Meiſter an der oberſten Stelle; er ſollte die Leitung des Ganzen haben. Aber jedes Eingreifen Anderer war ihm zuviel. Mit Baccio d'Agnolo hatte er eben erſt einen Tanz gehabt. Um den Tambour der Kuppel von Santa Maria del Fiore fehlte ein Säulengang, für deſſen Vollendung Brunelleschi zu früh geſtorben war. Aber er hatte Steinvorſprünge ſtehen laſſen, und ſein Modell war vorhanden. 1512 ließ man ein Stück dieſer Arbeit ausführen, jedoch nach einer Zeichnung des gleichfalls nun geſtorbenen Cronaca. Baccio leitete den Bau; die vorſpringenden Steine Brunelleschi's wurden dabei nicht benutzt und abgeſchlagen. Michelangelo fuhr dazwiſchen. Die Arbeit ſei kleinlich und dürfe nicht fortgeführt werden. Sie wurde unterbrochen und liegt heute noch unvollendet. Für die Façade von San Lorenzo hatten die verſchiedenen Meiſter ihre Entwürfe gemacht. Sie ſind theilweiſe noch vorhanden, man weiß aber nicht, von wem die einzelnen gefertigt ſind, kann ſelbſt den Michelangelo's mit Gewißheit nicht herauserkennen. Er aber trat jetzt energiſch auf. Wenn er den Auftrag übernehmen ſolle, ſo brauche er keine Hülfe. Fremde Kräfte waren ihm zuwider; er rieb ſich ſogar die Farben ſelbſt und verfertigte allein die Werkzeuge, mit denen er den Marmor bearbeitete. Der Papſt gab nach, und im Frühjahr 1516 ging Michelangelo nach Carrara, um Marmor für die Façade ſowohl, als für die Arbeiten am Grabmonumente, die er in Florenz weiterführen wollte, auszuwählen.

Dieſe Zeit und die drei nächſtfolgenden Jahre, in denen Michelangelo meiſt in den Steinbrüchen ſaß, ſind die glänzendſten Tage Rafaels.

Ohne Nebenbuhler in Rom, umgeben von einem Hofſtaate lernender und mitarbeitender Künſtler, entfaltete er eine ungeheure Thätigkeit. Er war oberſter Baumeiſter am Sanct Peter. Er ſtand an der Spitze der Ausgrabungen und gab ſich dieſem Geſchäft mit dem größten Eifer hin. Es genügte ihm nicht, daß jeder antike Marmor in Rom bei Strafe vorher ihm gezeigt werden mußte, ehe er verwandt werden durfte: durch ganz Italien bis Griechenland hatte er ſeine Leute, die für ihn zeichneten, was von antiken Werken vorhanden war oder gefunden ward. Das allein, was Rafael nebenbei abthat, hätte andere Männer ganz und gar in Beſchlag genommen mit ihren Gedanken. Für ihn aber ſcheint es wie ein Spiel geweſen zu ſein. Vom Morgen bis zum Abend muß ſeine Tage ein Wirbel von Geſchäften, Arbeiten und Beſuchen, die er empfing oder abſtattete, erfüllt haben, niemals Ruhe, immer vorwärts, und trotz dieſer Flüchtigkeit tief in ſeinem Herzen die Macht, ſich ganz zu verſenken in ſeine Werke und die Dinge ſo ſtill und rein zu erfaſſen, als hätte er wie ein Mönch in der Zelle geſeſſen und gearbeitet.

Jener Bibbiena, der einſt den armen Improviſator Cardiere ſo hart angefahren hatte, dann den Medici's in das Exil folgte und am Hofe von Urbino den fidelen Geſellſchafter abgab der alle Welt närriſch machte, war jetzt Cardinal. Bekannt iſt er in der Litteraturgeſchichte als Verfaſſer des älteſten gedruckten italieniſchen Luſtſpieles. Seine Nichte Maria hatte er Rafael zur Gemahlin zugedacht. Es finden ſich einige Briefe Bembo's, Geheimſchreibers des Papſtes, an ihn, worin von Rafael die Rede iſt, und die, obwohl ſie ihn kaum erwähnen, dennoch zeigen, wie eingelebt er in dieſe höchſten Kreiſe

war. „Der Papſt, lautet der Schluß eines Schreibens vom 3. April 1516, befindet ſich wohl, morgen wird er wahrſcheinlich auf drei bis vier Tage nach Palo auf die Jagd gehn. Ich, Navigero, der Graf Caſtiglione und Rafael wollen morgen nach Tivoli, wo ich vor ſiebenundzwanzig Jahren zuletzt geweſen bin." Am 19. April meldet er die Ankunft der herzoglichen Herrſchaften aus Urbino: „Geſtern war ich bei der Herzogin, der ich übrigens, ſo oft ich kann, meine Aufwartung mache. Sie empfiehlt ſich Ihnen, und Madonna Emilia gleichfalls. Signor Unico iſt dort als beſtändiger Verehrer ſtets zu finden. Immer noch die alte Leidenſchaft, die nun ſchon drei und ein halbes Luſtrum alt iſt, wie er ſelbſt eingeſteht. Diesmal aber iſt er hoffnungsreicher als jemals, die Herzogin hat ihn aufgefordert, vor ihr zu improviſiren und er denkt bei dieſer Gelegenheit ihr ſteinernes Herz zu rühren. Rafael, der ſich Ihnen empfehlen läßt, hat von unſerm Tebaldeo ein ſo vortreffliches Portrait geliefert, daß es ein Spiegel nicht ähnlicher zeigen könnte. Ich habe nie eine ſolche Aehnlichkeit auf einem Bilde geſehn. Die Portraits des Grafen Caſtiglione und unſeres ſeligen Herzogs ſehen dagegen aus, als wenn ſie von Rafaels Lehrjungen gemacht worden wären, ſowohl was die Aehnlichkeit an ſich betrifft, als auch im Vergleich zu dem Tebaldeo's. Ich beneide ihn förmlich und gedenke mich eines Tages auch malen zu laſſen. Eben, wie ich ſo weit geſchrieben habe, kommt Rafael ſelber, er muß geahnt haben, daß von ihm in dem Briefe die Rede war, und bittet mich, zu bemerken, Sie möchten ihm doch die Angaben zu den übrigen Gemälden zukommen laſſen, die in Ihrem Zimmer ausgeführt werden ſollen; diejenigen, über

welche Sie bereits beſtimmt hätten, würden dieſe Woche fertig werden. Wahrhaftig, es iſt keine Lüge: in dieſem Augenblicke erſcheint auch Graf Caſtiglione. Ich ſoll Ihnen ſeinerſeits vermelden, er würde, um ſeine alten guten Gewohnheiten nicht zu unterbrechen, dieſen Sommer in Rom bleiben."

Das gemalte Zimmer, von dem die Rede iſt, ſcheint das Badezimmer des Cardinals Bibbiena im Vatican zu ſein. Damals ſtand Rafael im vierunddreißigſten Jahre. Er war ſtärker und voller geworden. Er hatte ſeinen eignen Palaſt und wenn er nach dem Vatican ging, ſagt Vaſari, bildeten fünfzig Maler ſein Gefolge. Seine Liebenswürdigkeit aber war ſo groß, daß aller Neid und jede ausbrechende Mißgunſt zwiſchen den Malern zu Boden gehalten wurde.

Keins ſeiner Werke iſt ſo durchaus charakteriſtiſch für jene Tage als eins, das als ihre freiſte, reizendſte Ausgeburt, auch jetzt noch, verdorben und übermalt, den Hauch des römiſchen Lebens in ſich trägt, dem Rafael ſich damals hingab. Er hat das Meiſte daran nicht einmal ſelbſt gemalt, ſondern nur die Zeichnungen geliefert. Aber auch das gehört zu ſeinem Weſen, daß er Andere arbeiten ließ und, was ſie auf ſein Geheiß geſchafft hatten, mit wenigen Meiſterſtrichen zu ſeinem Eigenthum ſtempelte.

In Traſtevere (jenſeits der Tiber) liegt das Gartenhaus des Banquiers der Päpſte, des reichſten Mannes ſeiner Zeit, Agoſtino Chigi's, heute die Farneſina genannt, weil es in ſpäteren Jahren in den Beſitz der Familie Farneſe kam. Mitten in den Gärten ſteckt es, die ſich den Fluß entlang ziehn, an deſſen anderes Ufer dichtan die vollen Häuſermaſſen

der Stadt anstoßen. Hinüberfahrend ist man aus den Gebüschen in lärmende Gassen versetzt. Das war vor Jahrhunderten wohl nicht anders als heute.

Erbaut hatte das Haus Baldassare Peruzzi, aus Siena gebürtig, das heute noch reichlich geschmückt von den Werken dieses Meisters, überhaupt neben Florenz den Ruhm beanspruchen darf, die Mutter tüchtiger Künstler gewesen zu sein. Peruzzi arbeitete unter den Borgia's in Rom und für Giulio in Ostia, als er noch Cardinal war. Nach dessen Wahl zum Papste wurde er von Bramante beim Bau des vaticanischen Palastes verwandt. Er paßte durchaus in die frische, productive, drauflosarbeitende Wirthschaft in Rom, malte Häuserfaçaden, Bilder für Kirchen und Privatpersonen, baute und zeigt in seinem Styl, der gleich dem Bramante's und Sangallo's eine heitre, doch bei ihm mehr zierliche Nachahmung der Antike ist, eigenthümlichen Charakter. Seine Gemälde weisen ihn in Rafaels Schule, bewahren jedoch eine aus dem Meister selbst stammende edle Einfachheit. Er ist ein Mann, der für sich allein steht.

Auch Peruzzi's schönstes Bauwerk ist die Farnesina. Vasari sagt mit Recht, sie scheine nicht gemauert, sondern aus dem Boden geboren zu sein; so ganz vollkommen steht sie da in ihrer reizenden Einsamkeit. Heute ist sie verlassen, ihre offenen Hallen sind zugemauert, die Malereien der Außenwände verblichen oder mit dem Kalke abgefallen, und in den schlecht gepflegten Gärten, zu denen eine verrostete Eisenthüre aufgeschlossen wird, sieht man die alten Springbrunnen kaum noch von dürftigem Gewässer angefeuchtet oder vertrocknet, und die leeren Postamente ohne Statuen. Auch die breite

Eingangshalle, deren Decke Rafael malte, iſt verſchloſſen: man hat zwiſchen den Säulen Wände aufgezogen und oben in die Bogen Fenſter grob eingeſetzt. Allmählig aber, wenn man ſich in die Gemälde vertieft, ſchwindet das Gefühl der Vergänglichkeit.

Die Decke iſt, wie die der Siſtina, ein glattes Tonnengewölbe, das in runden Bogen ringsum an die Wände anſetzt. Rafael hatte bei Michelangelo gelernt. Auch er nahm die Wölbung als die blaue, lichte Luft, in die er eine neue Architektur hineinbaute. Aber er führte ſie aus Blumenkränzen auf. Ueber jedem runden Bogen malte er einen emporſtehenden Spitzbogen aus Guirlandenwerk gebildet, und die ſämmtlichen, ſich einander zuneigenden Spitzen verband er durch einen umlaufenden Kranz, der, weil das Gewölbe, gleich dem der Siſtina, lang und ſchmal iſt, in der Mitte einen langen viereckigen Raum bildete. Dieſen theilte er mitten durch und ſpannte in den beiden immer noch länglichen Vierecken zwei Teppiche aus, auf denen wir die Hauptgemälde erblicken, während das Uebrige innerhalb der durch die aneinander ſtoßenden Spitzbogen gebildeten Dreiecke gemalt iſt; perſpectiviſch ſo gehalten, als geſchähe es hoch in den Lüften, zu denen man durch die Guirlanden emporſchaute.

Der Inhalt dieſer Gemälde bildet die Geſchichte Amors und Pſyche's, das bekannte, reizende Märchen des Alterthums. Pſyche iſt die Tochter eines Königspaares, das verblendet von der Schönheit ihres Kindes, deſſen Schönheit über die der Venus ſelber ſetzt und dadurch den Zorn der Göttin herabfordert. Jeder hat geleſen, wie es dahin kommt, daß das arme Kind, auf der Spitze eines Felſens verlaſſen,

ſeinen Tod erwartet, wie ſanfte Zephyre es niedertragen, wie ſie, in einen Zauberpalaſt geleitet, Amors Gemahlin wird, wie ihre Schweſtern ſie verführen, den im Dunkel der Nacht verhüllten Gatten mit der Lampe heimlich zu betrachten, wie Amor flieht, wie ſie verzweiflungsvoll ihn ſucht und nach den grauſamſten Proben neu mit ihm vereinigt wird. Unendliche Bilder ſcheinen in der Erzählung zu liegen. Rafael hatte nur eine kleine Anzahl Räume damit zu füllen. Wie ging er zu Werke?

Es ſcheint, als hätte er von Allem, was ſich zunächſt aufdrängt, gar nichts gezeigt. Der Stolz der Eltern, ihre Verzweiflung, Pſyche troſtlos verlaſſen, dann im Palaſte von unſichtbaren Händen bedient, dann Amor belauſchend, dann in Thränen umherirrend, von einer Prüfung zur anderen: — nichts davon. Rafael fühlte, daß die Geſchichte drei Hauptperſonen hätte: die erzürnte Venus, die unſchuldig liebende Pſyche und Amor, und daß ſich in dieſen dreien der Gang der Fabel concentrirt. Venus muß beſänftigt werden, Pſyche um Amor leiden, Amor ſich endlich wieder mit ihr vereinigen. So erblicken wir Venus zuerſt, die, auf einer Wolke ſitzend, auf etwas deutet, das in der Tiefe unten vorgeht. Sie zeigt ihrem Sohne das verblendete Volk, das entzückt von Pſyche's Schönheit, ihr wie einer Gottheit Opfer bringt, während Venus' eigene Altäre vernachläſſigt bleiben. Amor, neben ihr ſtehend, blickt kühn hinab, wohin ihr Finger ſeinen Augen den Weg weiſt. Ein fünfzehnjähriger Jüngling; mit der rechten ganzen Fauſt hat er, wie man eine Lanze angreift, einen Pfeil gefaßt, als wolle er ihn als einen Speer herabſtoßen, um die zu zermalmen,

die ſeine Mutter beleidigten. Man fühlt, er hat verſtanden, was ſie meint, und er verſpricht ihr, die Rache zu vollführen.

Rafael hat das Märchen gleichſam in ein Drama verwandelt. Hier giebt er die erſte Scene. Wir wiſſen, was geſchehn iſt, wir erwarten, was geſchieht.

Die zweite Scene ſtellt einen Moment dar, der in der Erzählung ganz fehlt: Amor, den drei Grazien Pſychen aus der Ferne zeigend. Sie ſitzen vor ihm auf zuſammengeballten Wolken. Die erſte, vorderſte hat uns den Rücken zugewandt und blickt ſeitwärts herab. Ihr im Profil erſcheinendes Geſicht iſt bis zum Auge von der Schulter verdeckt. Die zweite ſieht zu Amor auf, der aus der Höhe herab auf Pſychen deutet, die wiederum unſichtbar in der Tiefe gedacht wird. Sie ſcheint Amor lieber zuzuhören, als, wie die erſte, hinabzuſehn. Sie hat ein Bein über das andere gelegt, und ihre rechte Hand ruht auf dem Knie; ihre blonden Haarflechten ſind vorn am Halſe unter der Kehle zuſammengeknotet und fallen in blonden Löckchen in die Bruſt herab. Die dritte, etwas höher als die beiden andern, iſt die reizendſte. Ihr Kopf iſt zu drei Viertel ſichtbar und die kühne Schönheit einer unſchuldigen Natur erfüllt ihn. Amor braucht die rechte Hand, um herabzudeuten, mit der linken redet er, das heißt, ihre Finger ſind in einer Weiſe geſtellt, daß man ſogleich die Geſte erkennt, mit der er ſeinen Worten Nachdruck geben will. Er ſcheint zu ſagen, ſeht, wie ſchön ſie iſt! Scheint nicht auch euch natürlich, daß ich Pſyche zu meiner Geliebten mache, ſtatt ſie zu vernichten? Und alle drei ſind damit einverſtanden.

Zwiſchen dieſer und der dritten Scene iſt geſchehn, was ſcheinbar den Schwerpunkt der Fabel bildet. Pſyche iſt Amors Gattin geworden; die Schweſtern haben ſie verleitet, Nachts mit der Lampe ihn zu beſchleichen; er iſt entflohn; verwundet von dem abgeſprungenen glühenden Funken, geplagt von den Schmerzen der Wunde und von der Leidenſchaft zu der verlorenen Geliebten, liegt er im Palaſte ſeiner Mutter. Eine Möve aber taucht in die Tiefen des Meeres, wo Venus hauſt, und verräth ihr, was geſchehn ſei. Von Wuth entflammt darüber, daß Amor, ſtatt ihre Feindin in's Verderben zu ſtürzen, von ihrer Schönheit ſelbſt gefeſſelt worden ſei, und im feſten Entſchluſſe, die Vereinigung beider nun und nimmermehr zuzugeben, (ganz wie eine alte Fürſtin von gutem Adel etwa, die gehört hat, daß ihr Sohn ein Bauermädchen heirathen wolle) ſtürzt ſie empor in ihren Palaſt, läßt über ihren Sohn einen Strom von Schimpfen und Drohungen aus und eilt weiter, um Pſyche zu ſuchen und an ihr ſelber ihren Zorn auszulaſſen. Da begegnen ihr Juno und Ceres. Was ſie hätte? wohin ſie wolle? warum ſie ſo erzürnt ſei? Sie trägt den Fall vor und verlangt ihre Hülfe, um Pſyche ausfindig zu machen. Höhniſch aber wird ſie von den beiden Göttinnen gebeten, ſich doch ihrer eigenen Aventuren zu erinnern und ihren Sohn thun zu laſſen, wozu er Luſt habe.

Dies iſt die dritte Scene. Prächtig die Bewegung der Juno; ein röthliches Tuch umfliegt ihr Haupt und iſt leicht über das Haar gedeckt. Ceres, mit dem Körper von Venus abgewandt, ſich mit dem Kopf aber nach ihr umdrehend, hat ein goldenes, bis zum Halſe reichendes Gewand an und

goldene Aehren wie einen Kranz im Haare. Mit Juno zu gleicher Zeit redet ſie Venus an und läßt die Hände mitſprechen. Venus ſteht vor ihnen. Ein röthlich und golden changirendes Gewand flattert wie ein langer Streifen Zeug um ſie her, den ſie mit den Armen an ſich feſthält.

Verſpottet von den Göttinnen und mit ihrer Bitte abgewieſen, eilt ſie nun auf den Olymp, um ſie Jupiter ſelbſt vorzutragen.

Ihre Reiſe empor durch die Lüfte zeigt die vierte Darſtellung. Venus ſteht in einem goldenen Wagen, ein in grau und rothen Schatten wechſelndes Gewand, das um ſie her fliegt, hält ſie mit der Linken, mit der Rechten den Faden, an dem ein Taubenpaar den Wagen hinaufzieht. Sie iſt eine volle kräftige, doch nicht üppige Frau. Wie verwandelt aber ſehn wir ſie in der folgenden Scene! Wie ein armes, unſchuldiges Mädchen, dem alle Welt Leides anthun will, ſteht ſie vor Jupiter. Die Schultern ein wenig aufgezogen, die Knie zuſammengedrückt, die Arme an ſich gezogen und nur die beiden Hände ſchüchtern auseinander nach unten hin; den Kopf hält ſie nach der Seite gelehnt, — es iſt, als ſähe man die perſonificirte, ſcheue, ſchmeichleriſche Bitte gegenüber der allmächtigen Gewalt. Jupiter, mit dem Flammenbündel im Arm, hört die Göttin wohlwollend an, blickt halb auf ſie, halb ſinnend in die Luft und denkt, wie die Sache am beſten zu behandeln ſei. Ganz wie ein regierender Herr, der, in eine Familienſache hineingezogen, das Seinige dabei zu thun verſpricht, um die gefürchtete Mesalliance zu verhindern.

Den Erfolg ſehen wir in der nächſten Scene: Mercur, der hinabſchwebt, um das allgemeine Gebot zu verkünden,

wodurch jeder Sterbliche bei Strafe verpflichtet wird, die flüchtige Königstochter im Betretungsfalle anzuhalten und auszuliefern. Mit ausgebreiteten Armen ſchwebt der Gott herab, ſein Mantel, golden und braun, wird vom Winde in ſchönen Falten nach oben hin geriſſen, man ſieht den Sturz der Geſtalt aus den Lüften nieder; die linke Hand erhebt er mit ausgebreiteten Fingern als Botſchafter, in der rechten hält er eine Tuba; der geflügelte Helm, den er trägt, läßt einen Schatten auf ſein Geſicht fallen, als ſchwebte er eben unter der Sonne fort.

Nun, im ſiebenten Bilde, erblicken wir Pſyche zum erſten Male. Sie iſt lange umhergeirrt, hat ſich der grauſamen Venus zuletzt freiwillig ausgeliefert und die furchtbarſten Mißhandlungen erduldet. Unmögliche Dinge befiehlt ihr die Göttin, aber die Thiere helfen ihr: die Ameiſen ſortiren ihr einen aus verſchiedenen Getreidearten durcheinander aufgeſchütteten Körnerhaufen, die Schwalbe holt ihr die Flocke aus dem Felle des goldenen Widders, endlich, der Thurm, von dem ſie ſich beim dritten Auftrage, der ihr ganz unausführbar ſcheint, herabſtürzen will, beginnt zu reden und giebt ihr guten Rath, wie ſie aus der Unterwelt die Büchſe mit einem Theilchen von der Schönheit der Proſerpina zurückbringen könnte.

Ihre Rückkehr aus den finſtern Höhlen der Unterwelt iſt die folgende Scene. Wiederum hat Rafael eine neue Epiſode des Märchens geſchaffen, denn es ſteht nichts davon zu leſen, daß Pſyche von Genien aus den Tiefen der Erde zum Palaſte der Venus zurückgetragen ſei. Einer der kleinen Liebesgötter, der ſich ihr unter die Achſel drängt, um ſie emporzutragen, gehört zu den reizendſten Kindergeſtalten Rafaels, die

ich kenne: dunkle kühne Augen und ein himmliſcher Trotz in dem kleinen Munde. Pſyche, von einem lichtgrünen Gewande kaum bedeckt, ſcheint ganz willenlos. Sie blickt mit ſtill beglücktem Ausdruck vor ſich nieder, das Gefäß hält ſie hoch über ſich mit der linken Hand, eins der geflügelten Kinder unterſtützt den Ellenbogen, damit ſie nicht ermüde; den andern Arm hat ſie dem kleinen Genius, der ſich mit der Schulter unter ihre Achſel drückt, über den Rücken gelegt.

Nun trifft ſie mit Venus wieder zuſammen. Kniend, die Hand auf die Bruſt gelegt, blickt ſie wehmüthig zu ihr empor und überreicht die Büchſe der Proſerpina. Ueber ihrem Haupte flattern die Tauben der Göttin, welche die beiden Arme hoch erhoben hält. Nicht nur vor Erſtaunen, ſcheint es, ſondern auch, als ſei es eine Wonne für ſie, Pſyche dadurch zu quälen, daß ſie das Gefäß nicht annehmen will.

Unterdeſſen aber hat ſich Amor, von Sehnſucht gequält, nun auch zum Vater der Götter aufgemacht und, ſich beklagend über die Härte ſeiner Mutter, bittet er um Gnade für ſich und für die Geliebte. Dieſe Scene iſt eine der herrlichſten und mit Recht berühmt. Jupiter nimmt den guten Jungen beim Kopf, küßt ihn auf die Wange und tröſtet ihn. Amor blickt dem alten König des Himmels und der Erde ſo zuverſichtlich froh in's Auge; Jupiters ſchneeweißes Lockenhaar und Bart berühren ſich ſo ſchön mit der blühenden Wange. Er ſitzt mit übergeſchlagenen Beinen, ein violettgraues Gewand liegt über ſeinen Schooß, hinter ihm der Adler, den Schnabel voll Blitze. Amors eine Hand, mit dem Bogen darin, ruht in Jupiters Schooße, die andere, mit einem ſenkrecht geſenkten Pfeil zwiſchen den Fingern, fällt

glatt an ſeiner Seite herab; er ſteht im Profil, der vordere Flügel, den man ganz überſieht, liegt im Schatten, der andere, deſſen Spitze und oberer Rücken dahinter hervorſehn, leuchtet ganz hell.

Zum Schluß: Mercur, der Pſychen zum Olymp trägt. Sie hat die Arme auf der Bruſt gekreuzt, die Augen wenden ſich empor, ſie lächelt, es iſt, als lauſcht ſie den Worten Mercurs, der ihr im Fluge ſchon allerlei von den Paläſten der Götter erzählt und deſſen Haupt im Profil über dem ihrigen ſichtbar wird. Mit dem Caduceus deutet er nach oben, man ſieht jedoch nur ſeine Hand mit dem Stiel des Stabes darin. Wiederum umfliegt ihn der braungoldene Mantel, und auf ſeine ſilberne Flügelkappe ſcheint das Licht ſcharf herab, daß ihm ein Schatten über das Geſicht fällt. Die Flügel des Helmes ſind golden; ſeine flatternden Locken blond; Pſyche's Haar aber, das gleichfalls ſonnenblond erſcheint, iſt ihr über dem Haupte in einen ſanften Knoten geſchlungen und, was davon freiblieb, fliegt nach oben, als trügen ſie beide wirbelnde Lüfte aufwärts.

Auf den großen Bildern, die eins neben dem andern die Mitte der Wölbung einnehmen, die Darſtellung Pſyche's im Kreiſe der Götter und ihre Vermählung, beides volle figurenreiche Compoſitionen, am ſchönſten die letztere, wo man die Götter und Göttinnen alle um den goldenen, auf zartvioletten Wolken ruhenden Tiſch zum Hochzeitsmahle gelagert ſieht. Wenn irgend etwas ein Spiegelbild der Zeit bietet, in der dieſe Werke entſtanden, ſo ſind ſie es. Die ganze heidniſche Pracht des damaligen Daſeins drücken ſie aus, den Schluß der üppigen Wiedergeburt des alten Römer- und Griechen-

thums in Rom, das nach dieſen Tagen allmählig wieder in Verfall gerieth.

Ich habe die Gemäldefolge ſo genau beſchrieben, weil ſie am wenigſten bekannt iſt und weil ſie Rafaels Talent bewundern läßt, für die Wahl der Momente, in denen geiſtig der Umſchwung des Märchens liegt. Doch wir gewinnen noch ein anderes Reſultat. Wie Homer in der Ilias nicht die Eroberung Troja's, ſondern den Zorn des Achilles beſang, ſo malte Rafael nicht die Leiden der Pſyche, ſondern den Zorn der Venus. Steht das aber feſt, ſo wird es faſt zu einer Nothwendigkeit, ſein berühmtes, unter dem Namen Galatea bekanntes Wandgemälde im Zimmer nebenan nicht als eine Darſtellung dieſer Nymphe, ſondern als den Zug der Venus über den Oecan aufzufaſſen, wie er zu Anfang des Märchens von der Pſyche bei Apulejus genau beſchrieben ſteht. Dieſes Bild eröffnet das Ganze und gehört ſo nothwendig dazu als die letzten großen Gemälde in der Mitte der Decke, die den Abſchluß bilden. Auch begreift ſich nun, warum dieſe Darſtellung von Rafael in früheren Jahren zuerſt gemalt und das folgende, das längſt verſprochen und immer aufgeſchoben war, in ſpäteren Zeiten dazu geſetzt wurde.[61]

4.

Im Jahre 1518 etwa ſoll die Malerei in der Farneſina vollendet ſein. Dieſe Zeit iſt der Wendepunkt des Schickſals, das ſich den Medici's zuerſt ſo günſtig zeigte.

1516 war Giuliano geſtorben. Lange ſchon ſcheint er ſich krank und melancholiſch hingeſchleppt zu haben. Ein Sonett von ihm iſt erhalten, in dem er den Selbſtmord vertheidigt.

Die herrſchende Epidemie jener Zeiten fraß ihn langſam auf. Er war un uomo dabbene, urtheilte man, und indem die Italiener von damals ihm ein ſolches Zeugniß der Ehrenhaftigkeit ausſtellen, zeigen ſie, daß doch das allgemeine Gefühl des Guten und Sittlichen immer gewürdigt und anerkannt wurde. Zu dem projectirten Königreiche Lorenzo's war das Herzogthum Urbino durchaus unentbehrlich. Giuliano aber wußte, ſo lange er lebte, trotz der politiſchen Nothwendigkeit, zu verhindern, daß den Rovere's etwas zu Leide geſchähe. In den böſen Zeiten des Exils hatte er in Urbino Aufnahme gefunden und auch Leo, obgleich er den verſtorbenen Giulio (ganz wie dieſer Alexander Borgia) einen verfluchten Juden genannt, fühlte ſich ihnen verpflichtet. Giuliano's letzte Worte, die er mit ſeinem päpſtlichen Bruder wechſelte, waren eine Bitte zu Gunſten der Rovere's. Leo erwiederte, er ſolle vor Allem nur daran denken, bald wieder geſund zu werden. Kaum aber war Giuliano todt, als die Galgenfriſt des Herzogs von Urbino abgelaufen war. Leo erklärte, der alte Mord am Cardinal von Pavia, um deſſentwillen Giulio ſeinen Neffen in den Bann gethan, in der Folge aber auch wieder abſolvirt hatte, ſei noch ungeſühnt, that den Herzog auf's neue in den Bann, enthob ihn ſeiner Würde und machte Lorenzo dei Medici zum Herzog von Urbino.

Wir können, was nun folgte, als Unglück auffaſſen, genauer betrachtet, iſt es doch nur die natürliche Rache des Schickſals. Denn Leo hatte nicht nur Unrecht gethan, ſondern auch gegen ſeine innerſte Natur gehandelt. Er war eigentlich bequem, liebte die Ruhe, wollte ſeinen Neigungen leben, im Vatican ſich das Geſchwätz der Stadt zutragen

laſſen und mithineinreden, ein bischen Kunſt beſchützen, ein bischen auf die Jagd gehn, ein bischen die Sitten der Geiſtlichen verbeſſern (wenn ein Geiſtlicher öffentlich auf den lieben Gott geflucht oder ſchimpfliche oder ſogar obſcöne Dinge auf den Herrn Chriſtus oder die Jungfrau Maria geſagt hat, ſoll er, wenn er ein öffentliches Einkommen hat, das erſte Mal drei Monate davon einbüßen, ein Herr vom Adel dagegen hat nur fünfundzwanzig Ducaten zum Beſten der Peterskirche zu erlegen; dies eine Probe von den neuen, verſchärften Strafgeſetzen) — kurz der Papſt war milde und liebenswürdig und die Worte, die er nach ſeiner Erhebung zu Giuliano ſagte, „genießen wir nun die Herrſchaft, die uns Gott gegeben hat," waren gewiß aus ſeiner Seele geſprochen.

Lorenzo aber und deſſen Mutter Alfonſina bildeten das treibende Element; ſie ſtachelten Leo, der lieber mit der Zeit gelegentlich gehandelt hätte, zu raſcherer Politik. Stolz, auffahrend, kriegeriſch und von Ehrgeiz verzehrt, noch um die Hälfte mehr ein Orſini als ſein Vater Piero geweſen war, verachtete Lorenzo die ſtille Methode ſeiner Oheime. Er ſetzte den Krieg gegen Urbino durch und focht ihn aus in den Jahren 17 und 18. Der Herzog von Urbino wird vertrieben, in Rom aber zettelt ſeine Partei unter den Cardinälen eine Verſchwörung an, (wieder war jener San Giorgio dabei betheiligt), die Verſchwörung wird entdeckt, und die ſchuldigen Cardinäle, ſtatt zu fliehn, werfen ſich mit reumüthig thränenvollem Bekenntniß dem Papſte zu Füßen, der ihnen verzeiht. Nichts zeigt ſo ſehr den Charakter Leo's. Daß man ihm in einem ſolchen Falle zutraute, er werde verzeihn, und daß die Rechnung eine richtige war, beweiſt, wie ſehr man die geheime

Schwäche ſeines Weſens kannte. Giulio der Zweite hätte ſie Alle miteinander daran glauben laſſen.

Endlich hat Lorenzo nun das Herzogthum in ſeiner Gewalt. Eine franzöſiſche Prinzeſſin iſt ſeine Gemahlin. Im Jahre 1518 feiert er die Hochzeit, das folgende aber wird ſein Todesjahr. Und zu derſelben Zeit ſterben ſeine Mutter Alfonſina und Magdalena Cybo, Leo's Schweſter, nachdem Conteſſina Ridolfi ſchon früher vorangegangen war. Das war das Ende aller Pläne. Der Papſt ſaß nun allein im Vatican, in deſſen Gärten nur der kleine Hippolyt, Giuliano's nachgelaſſener, unehelicher Sohn ſpielte, ſein einziges Kind überhaupt; in Florenz übernahm der Cardinal Medici die Regierung.

Wofür ſollten ſich die beiden jetzt noch bemühn? Aber auch hier die Heilung der Krankheit in dem Uebel ſelbſt, das ſie verurſacht: Leo's alte, unbeſorgte Natur ließ ſich nicht irre machen. Nach wie vor gab er ſich den Dingen hin, die ihm Vergnügen machten, und ſtatt über dem Unheil zu brüten, das ihn ſo arg betroffen hatte, jagte er, ſang er, ſchwatzte er und verfolgte die allgemeine Politik der Päpſte weiter, keine fremde Macht in Italien aufkommen zu laſſen und ſich der europäiſchen Fürſten, eines gegen den anderen zu bedienen.

5.

Mit dem Erſcheinen des Cardinals Medici als Regenten von Florenz ſehn wir endlich auch Michelangelo wieder auftreten, der die vier Jahre, die ſo viel enthielten, meiſtens in den Steinbrüchen von Carrara und Pietraſanta zugebracht hatte. Er war im Frühjahr 1516 dahin abgegangen. Im

November schließt er dort einen Contract über neunzehn Figuren ab, die bis auf einen gewissen Punkt zugerichtet, alle zwei Monate eine, abgeliefert werden sollten. Im März 1517 handelte es sich ebendaselbst um zwei Säulen, die an Bord einer Barke geschafft werden, desgleichen um vier lebensgroße und zwei Kolossalgestalten; im April desselben Jahres ist er noch immer in Carrara. Auskunft über diese Daten geben uns aufbewahrte Blätter aus seinen Rechnungsbüchern, in denen er Geschäfte und Ausgaben kurz aufzeichnet, und die Contracte mit Schiffseigenthümern oder Steinmetzen anmerkt, mit denen er fortwährend in Unterhandlung stand. „Heute, am 16. Mai, schreibt er, hat mir Lionardo, genannt Casione, aus Carrara vier oder fünf Scudi abgefordert, um sie den Arbeitern zu zahlen für hundert Wagenlasten Marmor zu brechen und in die Barken zu schaffen." — Am 17. August zahlt er siebenundvierzig Ducaten in Gold für den Transport von drei Statuen, von denen eine eine sitzende fünf Fuß hohe Figur ist; am 18. giebt er dreiundneunzig und einen halben Ducaten für vierundzwanzig Blöcke Marmor aus, und so weiter. Derart ist Alles, was uns aus jener Zeit an Nachrichten über seine Arbeiten übrig geblieben ist.

Diese schon an sich harte Thätigkeit gestaltete ihm eine Laune des Papstes zu wirklicher Last. Man hatte Leo eingeredet, in den Gebirgen von Pietrasanta und Serravezza, die eben wieder in den Besitz der Florentiner gekommen waren, ließe sich ein Marmor brechen, welcher den von Carrara an Brauchbarkeit überträfe. Er war entzückt von der Idee, im eigenen Gebiete das kostbare Material nun fast umsonst zu finden. Michelangelo, wurde ihm eingeredet, habe diese

Quelle längſt gekannt, als ein Freund des Marcheſe Malaspina jedoch die Entdeckung vertuſcht. Man ließ durchſchimmern, daß der dem Marcheſe aus den geſteigerten Einnahmen von Carrara erwachſende Vortheil ihm ebenfalls zu gute käme.

Leo befahl ſofort, ſich an Ort und Stelle zu begeben und Bericht zu erſtatten. Michelangelo gehorchte. Er fand einen ſchwer zu bearbeitenden Marmor, der nicht ohne Schwierigkeit aus dem Gebirge, wo er gebrochen wurde, herabzuſchaffen war. Nach vollbrachtem Transporte hätte das breite, flache und ſumpfige Meeresufer neue Uebelſtände dargeboten: es war kaum möglich, die Blöcke in die Barken zu befördern. Michelangelo erklärte, man würde aus den Bergen eine ſtundenlange Straße mit Spitzhaken in's Geſtein hauen müſſen, am Ufer würden ausgedehnte Pfahlbauten nöthig ſein, und dieſe Unkoſten den Marmor theurer machen, als den an Qualität weit vorzüglicheren von Carrara.

Widerſpenſtigkeiten ſolcher Art jedoch, bei denen es ſich mehr um äußerliche als innere Bedingungen handelt, pflegen gewiſſe Charaktere hartnäckig zu machen. Ein Fürſt, der durch ſeine Willenskraft ſich gleichſam in eigner Perſon an ſeinen Unternehmungen zu betheiligen vermag, beſteht nicht ungern auf Ueberwindung von Schwierigkeiten, die an ſich gar keine ſind. Er iſt im Stande, mitten in Sümpfen Schlöſſer zu bauen, nur weil es ihm ſchmeichelt, die Sache durchgeſetzt zu haben. Es erſcheint ihm eine That, Millionen dafür in's Waſſer zu werfen. Auch jetzt wurden die Straßenbauten anbefohlen. Dafür war ſogleich Geld vorhanden: der Papſt übernahm einen Theil der Koſten, Florenz bezahlte das Uebrige. Vorerſt ſollten nur ein Dutzend große Säulen ge-

brochen werden. Und so finden wir Michelangelo zu verschiedenen Malen in jener Gegend, einmal sogar so krank, daß er abreisen muß. Endlich sind sechs Säulen zum Transport fertig. Man schafft sie bis an den Abhang des Gebirges und läßt sie in die Ebene herabrollen. Bei dieser Gelegenheit zerbrechen vier davon. Michelangelo, der nicht zugegen war, muß sich aufmachen, um Hülfe zu schaffen. „Nach Pietrasanta gegangen, schreibt er Ende October 1518, um die geborstene Säule herunterzuschaffen; dort zwei einen halben Monat mit einem Pferde und einem Diener zugebracht. An welchem Tage ich von Florenz fortging, weiß ich nicht mehr, aber Berto da Filicaja wird es wissen, der mich begleitete. Der Tag, an welchem ich aus Pietrasanta krank wieder abreiste, läßt sich feststellen vermittelst eines Handscheins, den mir Donato Benci über sechzig Ducaten gab, welche ich ihm auf Rechnung meiner Marmorblöcke in Carrara auszahlte." „Heute, am 30. October, wieder abgereist nach Pietrasanta", heißt es später. All diese Mühe führte zu nichts. Im Jahre 1521, als längst kein Gedanke mehr an den ganzen Bau war, kam die erste und einzige dieser Säulen in Florenz an. Jahrelang lag sie dort auf dem Platze vor der Kirche, bis sie, Gott weiß, wie und wohin fortkam. Die andern lagerten noch zu Vasari's Zeiten auf dem Meeresufer bei Pietrasanta. In späteren Jahren erst wurden diese Steinbrüche regelmäßiger ausgebeutet und die Transportmittel vervollkommt. Michelangelo entdeckte im Gebirge einen bunten, sehr harten, aber schön zu behandelnden Marmor, um dessentwillen der Herzog Cosimo eine vier Miglien lange Chaussee bauen ließ.

Damals aber war alle Arbeit unnütz verſchwendet, und dieſer Verluſt nicht der einzige, den Michelangelo davontrug: der Marcheſe Malaspina glaubte, es ſeien Michelangelo's eigene Intriguen dabei im Spiele, um Carrara den Gewinn abwendig zu machen; er war ſo aufgebracht darüber, daß er die für Michelangelo in Carrara bereitliegenden Blöcke zurückhalten wollte. Indeſſen der Tod, der in dieſen Jahren überall den Vermittler zu ſpielen pflegte, ſchritt auch hier ein: Alberigo Malaspina ſtarb im Jahre 1519, in demſelben, in dem der Façadenbau von San Lorenzo vom Papſte einſtweilen aufgegeben ward.

Der Krieg Lorenzo's gegen Urbino hatte ungemeine Summen verſchlungen, die Verſchwendung Leo's noch mehr gethan. Alle Morgen mußte ein Korb, mit Goldſtücken neu gefüllt, zur Hand ſtehn, den er Tags über ausleerte. Schon waren ſeine Juwelen bei Chigi verſetzt; der Tod des jungen Herzogs ſcheint den Ausſchlag gegeben zu haben. Es wurde beſchloſſen, die Arbeiten einzuſtellen, und Michelangelo kehrte nach Florenz zurück, wo abermals ein durchaus anderer Zuſtand eingetreten war. Fort der prachtvolle Hof des jungen Herzogs. Statt deſſen der einfache, ernſte Cardinal im Palaſte Medici, umgeben von den geiſtreichſten Männern der Stadt, deren Geſellſchaft er liebte, und die Regierung mit einer Liberalität und Milde von ihm gehandhabt, daß die Jahre, in denen er auf dieſe Weiſe den Dingen vorſtand, zu den glücklichſten der Stadt gezählt wurden.

Michelangelo aber, mißmuthig und verſtimmt über die verlorene Anſtrengung, fühlte ſich ſo unluſtig zu aller Arbeit, daß er eine Zeitlang gar nichts anrühren mochte, und was er

dennoch begann, unfertig ſtehn ließ. Endlich ging er wieder an das Grabdenkmal Giulio's des Zweiten, wozu er neuen Marmor in Florenz liegen hatte.

Ich nehme an, daß es im Sommer 1519 geſchah. Aus dem Herbſte dieſes Jahres haben wir ein Document, welches Michelangelo inmitten der Männer zeigt, die damals die geiſtige Blüthe der Stadt darſtellten. Es exiſtirte noch immer die platoniſche Akademie in Florenz, in der philoſophirt und gedichtet ward, und die in öffentlichen Feierlichkeiten die Blüthe ihrer Beſtrebungen dem ganzen Volke darzulegen pflegte. Heruntergekommen aber, friſtete ſie nur noch ein kümmerliches Daſein. Der Cardinal Medici brachte neues Leben in dieſe Dinge; im October 1519 geht eine Bittſchrift nach Rom ab, worin an die Gnade des Papſtes appellirt wird, einmal um die Gewährung von Geldmitteln, dann aber um die Erlaubniß, Dante's Aſche nach Florenz zurückbringen zu dürfen.

Michelangelo liebte Dante vor allen andern Dichtern. Er wußte ganze Geſänge von ihm auswendig. Seine eignen Gedichte bewegen ſich in Dante's Formen und Anſchauungen. Er ſoll ein Buch mit Umriſſen zu Dante gezeichnet haben, das bei einem Schiffbruche verloren ging. Wir finden Michelangelo's Namen mit unter der Petition. „Ich, Michelangelo, der Bildhauer, ſchreibt er, erſuche gleichfalls Eure Heiligkeit und erbiete mich, dem göttlichen Dichter ein ſeiner würdiges Denkmal an einem ehrenvollen Orte in der Stadt aufzurichten.“ Während die Andern nur um die Aſche des Dichters und um Geld bitten, faßt Michelangelo die Sache anders und will ein Denkmal für ihn liefern. Er konnte das wohl, denn er war ein wohlhabender Mann,

der ſparſam lebte, für große Zwecke aber nie ſein Geld zurückhielt.

Wir ſehn aus den Unterſchriften dieſer Supplik zugleich, in welcher Geſellſchaft er ſich damals bewegte. Die bedeutendſten Namen der Stadt finden wir da vereinigt, den litterariſch gebildeten Adel von Florenz, alle lateiniſch gefaßt (ſtatt Palla Rucellai leſen wir Pallas Oricellarius), nur Michelangelo ſchreibt italieniſch dazwiſchen, io Michelagniolo schultore und ſo weiter.[62] Er iſt der einzige Künſtler, der unter der Bittſchrift ſteht. Es ſcheint, daß er ſich aus den eigentlichen Künſtlerreiſen ganz entfernt hielt. Aber, wie ein großer Gelehrter, der ſich einſam in ſeiner Stube hält, dennoch die Seele einer ganzen Univerſität ſein kann, ſo bildete er den Mittelpunkt der florentiner Kunſtbeſtrebungen.

6.

Von kleineren Arbeiten, welche Michelangelo damals nebenbei abthat, mag eine architektoniſche Veränderung am Palaſte Medici erwähnt werden, mit der ihn der Cardinal beauftragte. Im Erdgeſchoſſe dieſes Gebäudes, das Michelozzo einſt für den alten Cosmo errichtet hatte, heute unter dem Namen Palazzo Riccardi bekannt, da es in ſpäteren Zeiten, als die Medici größere Paläſte zu ihrer Reſidenz benutzten, verkauft worden iſt, befand ſich eine Loggia, ein nach der Straße zu offener Raum, in welchem die Bürger der Stadt zu gelegentlichen Beſprechungen zuſammenzukommen pflegten. Der Cardinal ließ ſie in ein geſchloſſenes Zimmer verwandeln. Die offenen Bogen wurden vermauert und Fenſter

hineingeſetzt. Michelangelo machte die Zeichnung dazu. Berühmt war das nach ſeiner Angabe vom Goldſchmied Piloto angefertigte bronzene Gitterwerk der Fenſter. Das Innere des Zimmers malte Giovanni da Udine aus, einer von den Gehülfen Rafaels, der ihm im Vatican zur Hand gegangen war, beſonderen Ruhm aber durch die Guirlanden an der Decke der Farneſina erwarb, jene Blumenarchitektur, zwiſchen der Rafael die Geſchichte der Pſyche malte. Heute iſt von den Bronzegittern nichts mehr vorhanden. Aber die Arbeit beweiſt, daß Michelangelo mit dem Cardinal in gutem Verhältniſſe ſtand.

Als ein fernerer Beleg dafür mag der von ihm gelieferte Carton zu einem Gemälde gelten, das in jenen Tagen Sebaſtian del Piombo für den Cardinal malte. Es zeigt, daß Michelangelo das Zeichnen nicht aufgegeben hatte. In den Jahren 17 oder 18 muß er dieſe Compoſition geſchaffen haben, in den Pauſen vielleicht, wenn er aus den Steinbrüchen nach Florenz zurückkam. Ich rechne ſo, weil das Gemälde ſelbſt zu Ende 1519 vollendet ward. Wir haben den Brief, den Sebaſtian darüber an ihn geſchrieben hat.

Zuerſt meldet er die glücklich vorübergegangene Taufe ſeines Söhnchens, deſſen Pathe Michelangelo war. Der Kleine hat den Namen Luciano erhalten. Hinterher dann die gute Nachricht, er habe das Bild vollendet und in den Palaſt gebracht, wo er mit deſſen Aufnahme außerordentlich zufrieden ſei. Nur die „Gewöhnlichen“ hätten nichts zu ſagen gewußt. Damit meint er die Partei Rafaels, was die gleich folgende Bemerkung beſtätigt: er glaube, daß ſein Bild beſſer gezeichnet ſei, als die eben aus Flandern angekommenen Teppiche.[63]

Sebastians-Gemälde ist heute in der londoner Nationalgallerie, und ich kenne es nur nach einem Kupferstiche.“ Vorn rechts sitzt Lazarus. Eben erwacht aus dem Todesschlafe und noch halb im Dämmerzustande der Betäubung, sucht er die linnenen Binden von sich abzureißen, mit denen er umhüllt war. Um ihn her beschäftigte Männer wollen diese Mühe übernehmen, Lazarus aber, wie ein Mensch, der sich aus einem Gefängnisse rettet, zerrt selber an den Tüchern, die er mit der rechten Hand von dem linken Arme fortschaffen will, während er die Zehen des rechten Fußes in die Binden einbohrt, die um das linke Schienbein sitzen. Diese Bewegung bekundet Michelangelo's Antheil an dem Bilde auf den ersten Blick, denn kein Anderer hätte das ersonnen und so lebendig ausgeführt.

Lazarus gegenüber, auf der anderen Seite des Bildes, steht Christus, die eine Hand dem erwachenden Manne entgegengestreckt, die andere mit ausgebreiteten Fingern erhoben. Vor ihm kniet Maria und blickt mit dem Ausdruck glückseliger Dankbarkeit zu ihm auf; um ihn her von der anderen Seite drängen sich die Jünger, die das Wunder mit dem Gefühl heiligen Schauers erfüllte. Den Hintergrund nehmen eine Menge von Figuren ein, alle miteinander mit ungemeiner Deutlichkeit ausdrückend, was in ihnen vorgeht, keine einzige als Nebensache behandelt, und als Schluß eine Landschaft, die Ansicht einer Stadt mit einem Flusse, über den eine Brücke führt, und ein mit Wolken belastetes Gebirge dahinter: — Sebastian hatte wohl Grund, stolz zu sein auf das mühsame Werk. Er bittet Michelangelo, in Florenz beim Cardinal die baldige Bezahlung zu bewirken, da er des Geldes bedürftig sei.

Wir dürfen Sebaſtian del Piombo verzeihn, daß er im Gefühl, die Sache ſeines Meiſters in Rom unter allen Umſtänden aufrecht zu halten, den Lazarus, was die Zeichnung anlangt, den Teppichen Rafaels vorzieht. Michelangelo hätte ſicherlich anders geurtheilt; denn dieſe Teppiche ſind das Größte, das Rafael geſchaffen hat, ein Werk, durch das er in gewaltiger Kraft als Michelangelo's Nebenbuhler auftritt. Sie waren beſtimmt, in der Siſtiniſchen Capelle ringsum die Wände zu bedecken, da, wo dieſe zwiſchen dem Fußboden und dem unteren Rande jenes von den älteren florentiner Meiſtern gemalten Gemäldegürtels noch ohne entſprechenden Schmuck waren. Die Teppiche, ſagt Goethe mit Recht, ſind das einzige Werk Rafaels, das nicht klein erſcheint, wenn man von Michelangelo's Decke in der Siſtina kommt. Eine Mannichfaltigkeit der Compoſition offenbart ſich in ihnen, die Michelangelo's Macht im vollſten Maße gleichkommt, und zugleich eine Natürlichkeit und einfache Anmuth, in der er ſelbſt ſich vielleicht als übertroffen erkannt haben würde. Wohl möglich, daß der Anblick dieſer Arbeit das Eis zwiſchen beiden Männern zum Schmelzen gebracht haben würde, wie es ja auch bei Schiller und Goethe langer Jahre bedurfte, ehe ſie ſich in der rechten Weiſe erkannten. Dazu aber bot ſich ihnen keine Gelegenheit mehr. Sie begegneten ſich nicht wieder.[65] Am Charfreitage 1520, wenig Monate nach dem Briefe Sebaſtian del Piombo's, ſtarb Rafael und ließ den großen Michelangelo von nun an allein und ohne würdigen Nebenbuhler in der Welt zurück.

Das war ein Schlag, der den gemüthsruhigen Papſt doch aus der Faſſung brachte. Die vierzehn Tage lang, die das

zehrende Fieber dauerte, dem Rafael erlag, ſchickte er täglich, um nach ihm zu fragen, und brach in Thränen aus, als er die letzte Nachricht erhielt. Aufgerieben von dem Leben, das er führte, wurde Rafael vom Arzte zur Ader gelaſſen, ſtatt Stärkungsmittel zu empfangen. Daran ging er zu Grunde. Todt lag er da in ſeinem Palaſte, ihm zu Häupten ſtand das unvollendete Gemälde von der Himmelfahrt Chriſti. Eine ungeheure Menſchenmenge begleitete die Leiche zum Pantheon, wo die Marmorinſchrift, die ſein Grab verſchließt, noch heute zu leſen iſt. Sie ſagt, daß er an demſelben Tage geſtorben ſei, an dem er geboren ward.[66]

Ein Jahr früher ſchon war Lionardo da Vinci geſtorben, in Frankreich, wo ihm Franz der Erſte ganz dieſelbe ehrenvolle Stellung gab, die ihm unter Ludwig dort zu Theil geworden. In den Anfängen von Leo's Regierung erſchien Lionardo noch einmal in Rom, ohne dort jedoch eine Rolle zu ſpielen. Dann verließ er Italien. Melzi war bei ihm, als er ſtarb, und zeigte den Verwandten in Florenz ſeinen Tod an.

Lionardo's Verluſt bedeutete weniger für die italieniſche Kunſt und die Künſtler, Rafaels Verſchwinden aber war ein Schlag, der tief empfunden ward. Mit ihm verloſch ein Feuer gleichſam, das den Rädern einer ausgedehnten Fabrik die treibende Bewegung zuführte. „Rom iſt leer und ausgeſtorben für mich; ſeit Rafael nicht mehr da iſt", ſchrieb der Graf Caſtiglione. Wer den plötzlichen Hinweggang einer großen geiſtigen Kraft jemals erlebt hat, und die Leere, die ſie zurückläßt, vermag ſich eine Vorſtellung zu bilden, was die Stadt an ihm verlor. Denn neben dem, was täglich zur Erſcheinung

kommt und dankbar empfunden wird bei ſo großen Naturen ſo lange ſie leben und wirken, fühlt man nach ihrem Verluſte erſt die geheime aufrechthaltende Kraft, mit der ſie Alles um ſich her erfüllen, ohne daß es die ſelber ahnten, die ſich ſtark durch dieſe fremde Stärke fühlten. Rafael diente in liebenswürdiger Nachgiebigkeit dem Hofe, der ihm viel gewährte: unter der äußern Hülle dieſer gehorchenden Freundlichkeit aber lebte ein ſcharfblickender königlicher Geiſt, der keiner Gewalt ſich neigte und einſam ſeine eignen Wege ging, wie die Seele Michelangelo's. Wir in Deutſchland denken an die Dresdener Madonna zuerſt, wenn von Rafael die Rede iſt, eins ſeiner letzten Werke mit und das ergreifendſte, als hätte er nach ſo vielen Madonnen endlich das ſchönſte Antlitz im Geiſte geſehn, mit dem die übrigen ſich nicht vergleichen laſſen. Welch ein Werk! — zu deſſen Lobe ſich nichts ſagen läßt, ſo wenig wie zu dem des geſtirnten Himmels, oder des Meeres, oder des Frühlings. Wer davorſteht, vergißt Rom, die Vergangenheit, die irdiſchen Schickſale Rafaels. Wie ein vertrauter Freund erſcheint er uns, der unſere Gedanken kennt, wie eine milde, freundliche Macht, die ſich der Formen und Farben nur bediente, um eine grenzenloſe Fülle von Schönheit den Menſchen mitzutheilen. Es giebt Naturen, denen Michelangelo nicht zuſagt, es giebt keinen Künſtler, glaube ich, der nicht irgendwo auf Widerſtand ſtieße: — Rafael aber überwindet jeden; kein Menſch, der ſich der beglückenden Gewalt ſeiner Werke verſchließen könnte.

Wir wiſſen nicht, wie Michelangelo die Nachricht von ſeinem Tode aufnahm. Das Jahr, das den Medici's und der Kunſt ſo verderblich war, brachte ihm einen neuen Auftrag,

deſſen Ausführung ſeinem Ruhme ungemeinen Zuwachs gab. Der Cardinal verlangte die Errichtung der neuen Sacriſtei von San Lorenzo mit den Gräbern Giuliano's und Lorenzo's, endlich einmal wieder ein Werk, das zur Vollendung kam. Im März 1520 begann die Arbeit, die vierzehn Jahre dauerte und deren Reſultat eins der großartigſten Monumente iſt, das die moderne Kunſt hervorgebracht hat.

Abſchluß des erſten Theiles.

Mit Bedauern breche ich an dieſer Stelle eine Arbeit ab, die bis hierher nur den Beginn eines Lebens beſchreibt, deſſen freieſte Entfaltung erſt in den folgenden Jahren ſichtbar werden kann. Mit Rückſicht darauf iſt Vieles noch nicht berührt, das in ſpäteren Capiteln erſt erwähnt werden kann, wo es die ihm gebührende Stellung zum Ganzen einnehmen wird; ganze Strömungen gleichſam in Michelangelo's Leben ſind noch im Dunkeln gelaſſen. Ich kann dieſen Mangel nur damit entſchuldigen, daß meine Arbeit ein Ganzes bildet, deſſen hier herausgegebenes Bruchſtück ich nicht um eines Zufalls willen verändern durfte.

Was mich Halt zu machen nöthigt, iſt die Verzögerung, die bei der Herausgabe der Papiere Michelangelo's eingetreten iſt, zu deren Veröffentlichung ſich die toscaniſche Regierung entſchloſſen hat. Der letzte Buonarroti, ein Nachkomme der durch Michelangelo's Bruder begründeten Familie, hielt den ſchriftlichen Nachlaß ſeines großen Vorfahren in ſo

engem Verschluß, daß er überhaupt Niemandem die volle Einsicht gestattete. Nur einzelnen Günstlingen theilte er Dies oder Jenes zur Ansicht mit. Gründe dafür soll er nicht angegeben haben. Sein Testament wollte die Verheimlichung zu einer ewigen machen, wurde jedoch von der Regierung glücklicher Weise in diesem Sinne nicht anerkannt, und die Publication der Schriften, unter denen allein sechszig noch unbekannte Briefe Michelangelo's befindlich sein sollen, angeordnet. Leider ist deren Benutzung vor der Herausgabe ebenso wenig gestattet als früher, und es bleibt nichts übrig, als sie abzuwarten.

Ich hätte deshalb vielleicht meine Biographie überhaupt noch zurückhalten müssen. Da jedoch die Zeiten vor Michelangelo's politischem Auftreten fast einzig durch seine Werke und weniger durch die individuelle Stellung als Staatsbürger wichtig erscheinen, so wagte ich es, darauf hin die neu verheißenen Quellen einstweilen außer Acht zu lassen und mit dem vorhandenen Materiale zu arbeiten. Für die Zeiten nach 1520 würde das aber nicht möglich sein. —

Nur mit wenigen Worten versuche ich in Bezug auf Rafael und Rom dem letzten Capitel eine Art von Abschluß zu geben.

Nicht allein für die italienische Kunst und die Medici waren jene Jahre vor und nach 1519 ereignißschwer. 1519 wurde Karl von Spanien durch Maximilians Tod Herr der Ländermassen, deren Vereinigung in seiner Hand eine Aenderung aller politischen Verhältnisse herbeiführte. 1520 verbrannte Luther in Wittenberg die Bannbulle des Papstes. Und damit Rom insbesondere einen Vorschmack dessen erhalte, was ihm bevorstand durch das Auftreten der beiden Gewalten

Karl und Luther, oder deutlicher geſagt, der ſpaniſch-habsburgiſchen Politik und des deutſchen Proteſtantismus, ſo wird nach Leo des Zehnten Tode 1512 Adrian der Sechste zum Papſte gewählt.

Die Peſt war ausgebrochen in Rom, während der heilige Stuhl leer ſtand. Die Cardinäle fliehen, und die Stadt, ohne geiſtlichen Halt, bleibt ſich ſelbſt überlaſſen. Ein griechiſcher Zauberer ſteht auf und verſpricht dem Volke, die Plage verſchwinden zu laſſen. Nachts führt er einen ſchwarzen Stier an einem Faden, der ihm um die Hörner gewunden iſt, durch die Stadt. Halbnackt und mit Säcken angethan, ſtrömt das Volk nach, Männer, Frauen und Kinder, heulend und wehklagend alle. So geht es bei Fackelſchein in's Coliſeum, wo das Thier unter Zauberceremonien den finſtern Mächten geopfert wird.

In dieſe Wirthſchaft hinein kam Adrian, ein alter flandriſcher Biſchof, ein redlicher Nordländer, der das Gute wollte und die Greuel verabſcheute, mit denen ſeine Vorgänger ihr heiliges Amt entweihten. Er kannte die drohende Lage der Dinge in Deutſchland. Ohne ein Wort italieniſch zu verſtehen, erſcheint er. Triumphbogen verbittet er ſich, das wären heidniſche Ehrenbezeugungen. Die koſtbare Sammlung antiker Bildſäulen im Belvedere verſchließt er; alle Thüren bis auf eine einzige, zu der er den Schlüſſel bei ſich trägt, werden zugemauert. Die Decke der Siſtiniſchen Capelle will er herunterſchlagen laſſen, weil nackte Geſtalten nicht in eine Kirche gehörten. Eine alte Magd bringt er aus ſeiner Heimath mit, der er alle Tage ſelber ein Goldſtück giebt, um die Ausgaben für das Haus damit zu beſtreiten. Seine Verwandten,

die in Hoffnung auf gute Beute ankommen, ſchickt er mit einem mäßigen Reiſegelde wieder nach Hauſe. Für Portraits, die von ihm zu malen wären, hat er einen flandriſchen jungen Maler bei ſich, der im Vatican arbeitet. Doch auch Sebaſtian del Piombo widerfuhr die Ehre, ihn portraitiren zu dürfen. Die Schüler Rafaels aber und der große Haufe der Künſtler ſaßen da wie Schmetterlinge im Platzregen. Ein paniſcher Schrecken ergriff ſie, Giulio Romano voran verließen ſie die Stadt und zerſtreuten ſich nach allen Richtungen in Italien. Es ſchien, als ſei dem römiſchen alten Leben mit einem Schlage ein Ende gemacht. Und ſo war es. Denn obgleich nach Adrians Tode die Dinge äußerlich wieder in's Blühen kamen: die Sonne ſtrahlte doch nie mit dem alten Glanze wieder und die Früchte wurden nicht ſo ſüß, die ſie zeitigte.

Die neue Zeit brach ein. Adrians kurze Regierung ging wie eine prophetiſche Inhaltsanzeige den Ereigniſſen voran, die, in der Folge voller und langſamer eintretend, der Kunſt und der Freiheit allmählig ein trauriges Ende bereiteten.

Anmerkungen.

1) Seite 38. Cf. Brunn, Geſch. der griech. Künſtler. I, 366. — Man nimmt Lorenzetti's Tod viel früher an, aber es kann kein anderer Krieg als der von 1390 gemeint ſein. Der Brunnen iſt die berühmte fonte Gaya, ein Werk Jacopo della Quercia's.
2) S. 55. Exposition Universelle de 1851. Travaux de la Commission française. Tome VIII (Beaux-Arts, par M. le Comte de Laborde), pag. 49. Beſtimmung vom Jahre 1303: ce qui est pour l'église et pour le roi est de l'art, disait-on; le reste appartient au métier et subit ses charges, impôts et prestations.
3) S. 82. Hierüber ausführlich die Anmerkungen von Gori zu Condivi.
4) S. 83. Harford hat den Brief geſehn. Life of M. A. B. I, 21 (II. Ed.).
5) S. 89. Vasari (Firenze. Le Monnier) XII, 162. Note 1.
6) S. 160. Condivi XVII. Stette con Messer Gianfrancesco Aldovrandi poco più d'un anno. Condivi's Angaben ſolcher Zeiträume ſind nicht immer genau.
7) S. 166. Das Original am beſten Vas. XII, 339. Die Anrede lautet M^co. Lorenzo. Magnifico war ein allgemeiner Titel, wie heute Excellenz, der ſchon im achten Jahrhundert vorkommt. Lorenzo „der Prächtige" erhielt erſt in ſpäteren Zeiten dieſen Beinamen, der dadurch entſtand, daß man das leere Wort in ſeinem eigentlichen Sinne auf ihn anwandte.

Solo per avisarvi — am Anfang, und non altro per questa: avvoi mi raccomando. Dio di male vi guardi — am Schluß ſind allgemeine Phraſen des damaligen Briefſtyles.

Uno pezo di marmo — iſt der gewöhnliche Ausdruck für das, was wir „den Block" nennen. Cond. XXI — un pezzo di marmo d'altezza di braccia nove, und ſo unzählige Male.

Ueber dem Briefe ſteht Xps. Man hat daraus Schlüſſe auf Michelangelo's Verhältniß zu Savonarola ziehn wollen, allein dergleichen Ueberſchriften finden ſich früher und ſpäter als Savonarola's Zeiten. Cf. Giornale storico degli archivi Toscani III, 67 ein Brief des Andrea Graecialoti an Lorenzo dei Medici vom Jahre 1478.

8) S. 170. Eine Medaille des Papſtes zeigt das Bild der Engelsburg mit den wehenden Fahnen der Borgia's auf den Eckthürmen.

9) S. 174. Eine der ſchönſten Medaillen in der Friedländer'ſchen Sammlung zu Berlin zeigt Lucretia als Herzogin, mit lang herabwallendem Haare. Auf der Rückſeite eine ſeltſame Allegorie: Amor, mit beiden Armen rücklings an einen Baum angefeſſelt, von deſſen Zweigen zerbrochene Saiteninſtrumente und ein Bogen und Köcher, dieſer mit herausfallenden Pfeilen, herabhängen. Darum die Worte: Virtuti ac Formae Pudicitia pretiosissimum. Ein Stempel zeigt die bis jetzt unerklärten Buchſtaben F (E?) PHFF. Der Zeichnung nach gehört die Darſtellung zu dem Reizendſten, was ich kenne.

10) S. 176. Im Cortigiano werden die drei ſo nebeneinandergeſtellt.

11) S. 177. Vas. IV, 202.

12) S. 180. Ueber die weiteren Schickſale der Statue bringt Gaye's Carteggio intereſſante Documente. Was Vaſari über die Angelegenheit vorbringt, iſt werthlos. Heute iſt der Amor nicht mehr vorhanden.

13) S. 183. Iſt es dasſelbe „halbbeendigte Gemälde a tempera, ſonſt im Beſitze der Madame Day zu Rom, jetzt zu England," von dem Rumohr (Ital. F. III, 96) ſpricht? Man war in England wieder zweifelhaft geworden, ob es ein Michelangelo ſei. In Harfords Buche das Nähere.

14) S. 185. Die Statue des Calliſtratus (cap. VIII) ſtimmt allerdings in Manchem mit dieſem Bacchus. Die Annahme jedoch, daß Michelangelo das Buch gekannt habe, wird mir dadurch nicht wahrſcheinlicher.

15) S. 187. Der im neuen Muſeum zu Berlin befindliche Abguß der Pietà iſt unvollſtändig und übel aufgeſtellt. Ein Abguß des Moſes fehlt bis jetzt leider ganz und gar.

16) S. 188. Es giebt eine Aneignung fremder Gedanken, die ebenſo natürlich als nothwendig iſt. Es fliegen Stoffe in der Luft umher, deren ſich Künſtler bemächtigen, ohne zu fragen, woher ſie ihnen zugekommen ſind. Wenn Händel einen Gaſſenhauer zu einer ergreifenden Arie umſchafft, Corneille aus einem ſpaniſchen Drama, das an ſich recht

hübſch, doch nicht mehr als mittelmäßig genannt werden kann, ſeinen Cid arbeitet, ſo ſind beide keine Plagiatioren und ihre Schöpfungen nicht weniger original, als wären ſie ganz und gar aus ihrer eigenen Phantaſie entſprungen. Cornelius ſagte mir 1857 in Rom, es befände ſich ein Gemälde Signorelli's im Leihhauſe, das der Pietà Michelangelo's Zug für Zug entſprechend ſei. Signorelli ſtarb 1525. Angenommen, er habe das Bild noch vor 1497 gemalt und Michelangelo es gekannt, ſo verbliebe deſſen Pietà dennoch derſelbe Ruhm.

17) S. 193. Die Glocke von San Marco hieß la Piagnona. Cf. Vincenzo Marchese, San Marco 157. Kam der Name daher?

18) S. 217. Giornale storico degli Archivi Toscani, 1859. I. Nuovi documenti concernenti a Frate Girolamo Savonarola.

19) S. 219. Erzählt Perrens in ſeinem von der franzöſiſchen Akademie gekrönten, oberflächlichen Buche, das ich ſonſt nicht benutzt habe.

20) S. 220. Macchiavelli befindet ſich unter denen, welche nach den ſtürmiſchen Tagen von der allgemeinen Amneſtie ausgeſchloſſen und in eine Geldſtrafe verurtheilt werden. Dieſe kann ihn unmöglich als einen Anhänger Savonarola's betroffen haben, denn das ſtimmte mit dem Geiſte des Briefes nicht. Entweder alſo iſt dieſer unächt, oder Macchiavelli gehörte zu den Compagnacci und zwar zu denen, die es trotz der guten Sache, der ſie dienten, dennoch zu weit getrieben hatten.

21) S. 230. Ich kenne ſie aus zwei großen Photographien. Die betreffenden Belegſtellen lauten: Cond. XII. — Gittò anco di bronzo una Madonna col suo Figliuolino in grembo: la quale da certi mercanti Fiandresi de' Moscheroni, famiglia nobilissima in casa sua, pagatagli ducati cento, fu mandata in Fiandra.

Vas. XII, 176. Fece ancora di bronzo una Nostra Donna in un tondo, che lo gettò di bronzo a requisizione di certi mercatanti fiandresi de' Moscheroni, persone nobilissime ne' paesi loro, che, pagatogli scudi cento, la mandassero in Fiandra. Man bemerke dabei, wie grob und fein zu gleicher Zeit Vaſari die Worte Condivi's umzuſtellen oder mit anderen zu vertauſchen weiß. Das Kind läßt er fort; ſtatt in casa sua, ne' paesi loro; ſtatt ducati, scudi; und doch derſelbe Satzbau.

Für Brügge führe ich an: Description historique de l'église collegiale et paroissale de Nôtre-Dame à Bruges par Beaucourt de Noortvelde. Bruges 1773. pag. 52. — Mr. Pierre Moscron,

Licentié ès-droit et Greffier de cette Ville, donna cette précieuse pièce à cette Eglise Immédiatement après qu'il avait fait ériger à ses dépens le grand Autel de marbre en cette belle et spaciense chapelle; sa sépulture est dessous ledit Autel, c'est une pierre bleue avec cette inscription en latin: Ornatissimo viro Petro Moscronlo I. C. Brugensi, dum viveret Assessori et rerum pupillarium scribae. Haeredes posuerunt. vixit ann. 57. mens. 5. dies 2. obiit postridie kal. jan. anno a nato Christo 1571. R. I. P.

Auch in Harford's Buche iſt die Vermuthung ausgeſprochen, daß die Madonna zu Brügge diejenige ſein könnte, welche die Moscherени gekauft. Allein er hat weiter nichts zur Begründung ſeiner Anſicht beigebracht. —

In dieſe Zeit ſcheint ein aus Florenz ſtammendes, im berliner Muſeum befindliches Hautrelief aus gebranntem Thon zu gehören, eine Madonna mit dem Kinde darſtellend, das ich für ein Werk Michelangelo's halte. Die Stellung des Kindes ähnelt auffallend dem der Madonna zu Brügge.

22) S. 236. Documenti per la Storia dell' arte sanese. Siena 1856. III, 19. Möglicherweiſe kann der Contract von Michelangelo in Siena ſelbſt unterzeichnet ſein. Galli's Unterſchrift iſt vom 25.

23) S. 237. Gaye 454. — incepit dictus Michelangelus laborare et sculpire dictum gigantem die 13. Settembris 1501 die lune de mane, quamquam prius alio die ejusdem uno vel duobus ictibus compulisset, quoddam nodum quod habent (?) pictores: dicto die incepit firmiter laborare. Was bedeutet das? Es muß eine Art ſymboliſcher Arbeitsanfang geweſen ſein; nodus verſtehe ich nicht.

24) S. 239. 1 Braccio (Elle) = 2 florentiner Fuß. Storia fiorentina di Benedetto Varchi ed. Lelio Arbib. II, 79 — ogni braccio fiorentino contiene due piedi antichi romani. Der römiſche Fuß wird von Wurm zu 131,15 pariſer Linien angenommen. Böckh, Metrologiſche Unterſuchungen, S. 28.

25) S. 241. Heute in den Ufficien. Mariette ſpricht von einer Zeichnung, die, in ſeiner Sammlung befindlich, Michelangelo's erſten Gedanken zum David ausgedrückt haben ſoll, den er ſpäter wieder aufgegeben hätte. Der Beſchreibung nach ſcheint ſie den David des Donatello dargeſtellt zu haben.

26) S. 242. Gaye II, 457. — e quivi a me pareva stessi bene in ornamento della chiesa e de' consoli, et mutato loco. Da die Herausgeber des Vaſari ausdrücklich bemerken, Gaye habe das Document nicht ganz treu wiedergegeben, ſo leſe ich et in usato loco.

27) S. 246. Steht bei Turotti, Brown und Anderen, die Amoretti citiren, deſſen Werk mir nicht zugänglich war. Alles vielleicht alſo nur eine pathetiſche Umſchreibung für das einfache Factum der Zerſtörung bei jener Gelegenheit.

28) S. 248. In London heute.

29) S. 249. Soderini, als Gonfalonier auf Lebenszeit gewählt, ſollte ihm den Stein haben zuwenden wollen. Dieſe Ernennung aber fällt ſpäter. Doch das nicht allein macht Vaſari hier verdächtig.

30) S. 254. Duc de Valentinois.

31) S. 264. Dies wird bezweifelt und überhaupt der Aufenthalt in Siena in Frage geſtellt. Vaſari iſt ſehr unzuverläſſig, aber wo er die einzige Quelle bleibt, darf man ſeine Angaben nur dann in Abrede ſtellen, wenn ſich durch andere Zeugniſſe geradezu das Gegentheil herausſtellt. Hier jedoch handelt es ſich nur um Anſichten und Vermuthungen.

32) S. 271. Dieſe Angaben aus Platners, Bunſens ꝛc. Beſchreibung der Stadt Rom.

Vortrefflich iſt die älteſte Geſchichte der Baſilika in Gregorovius' Geſchichte der Stadt Rom dargeſtellt.

33) S. 274. Die Skizze der Ufficien iſt ſtreng architektoniſch gezeichnet. Theilt man die Grundlinie in vierundzwanzig Theile, ſo ſtimmt alles Uebrige danach. Condivi giebt die Maße in Braccien.

34) S. 274. Provinzen ſagt Vaſari.

35) S. 275. Vaſari giebt ihnen andere Plätze. Da er hier durchweg unſelbſtändig iſt, kann kaum Rückſicht auf ihn genommen werden.

36) S. 276. Rahel und Lea als Perſonificationen. Mariette (Noten zu Condivi) will in einer jetzt in den Ufficien befindlichen Zeichnung die Skizze einer dieſer Figuren entdeckt haben. Er nennt ſie la Prudence. Vielleicht verführte ihn der Ausdruck „beſchauliches Leben", denn die ſitzende Geſtalt hat einen Spiegel in der Hand, in dem ſie ſich betrachtet, und es ſteht ein kleiner Knabe vor ihr, wie auf der Skizze des Monumentes vor den ſitzenden Geſtalten kleine Kindergeſtalten ſtehn.

Mir ſcheint die Zeichnung kein Sculpturwerk darzuſtellen.

37) S. 276. Mariette nimmt auch die Spitze des Monumentes anders an, indem er eine in Paris befindliche Zeichnung als die Ergänzung des oben defecten florentiner Blattes hinſtellt. Damit hätte im Widerſpruch gegen Condivi (und Vaſari) ein eine Kugel tragender Engel, der auf der Spitze einer Pyramide ſteht, das Denkmal nach obenhin abgeſchloſſen. Mariette behauptet, im Beſitz einer Aquarellzeichnung Michelangelo's geweſen zu ſein, auf der das Ganze ſo dargeſtellt wäre, und zwar durchaus conform der Beſchreibung Condivi's.

Dieſe conformité iſt nicht wahr, denn Condivi weiß nichts von dem Engel, der Kugel und der Pyramide; aber auch die Zeichnung iſt verloren.

Außer ihr will Mariette den Engel mit der Kugel auf den Schultern noch einmal séparément beſitzen. Dieſe letztere Zeichnung iſt heute in Paris vorhanden. Was die andere anlangt, ſo ſcheint mir der obere Theil derſelben eine Phantaſie. D'Agincourt nämlich behauptet, daß die Zeichnung, die Mariette beſaß, in ſeinen Händen ſei. Es iſt dieſelbe, die in die Ufficien kam. Dieſe aber iſt, wie wir ſahen, oben defect. Auch drückt ſich Mariette nicht ganz deutlich aus. Wahrſcheinlich war ſeine Meinung, der obere fehlende Theil der Zeichnung habe das dargeſtellt, was er ſich einbildete, und er ſchrieb ſo, als habe er das Ganze vor Augen.

In Frankreich ſcheint Mariette indeſſen unbezweifelte Autorität zu ſein. Man leſe Frédéric Villot's Erklärung der oben erwähnten Zeichnung, la Prudence, jetzt in der Sammlung des Mr. Reiſet und von Villot als die Innocence effrayé par l'Hypocrisie erklärt, qui se réfugie entre les genoux de la Vérité. Es flüchtet nämlich in den Schooß der den Spiegel haltenden Frau ein nacktes Kind, während ein anderes, eine große Maske verkehrt vor das Geſicht haltend, ihm Furcht einzujagen ſcheint.

Ich halte das pariſer Exemplar dieſer Zeichnung für bedenklich. Genau verglichen mit dem florentiner, was durch Photographien möglich war, zeigt ſich in den Strichlagen des pariſer Blattes eine äußerliche, ziemlich kraftloſe Nachahmung des anderen.

38) S. 277. Frediani's Schrift über Michelangelo's Aufenthalt in Carrara war mir nicht erreichbar. Doch geben wohl die Herausgeber des Vaſari alle nothwendigen Stellen im Auszuge. —

Die Zeitbeſtimmung wird ſo gefunden: 1. im Briefe, welchen Ciampi zuerſt publicirte, heißt es: „im erſten Jahre des Papſtes Giulio war ich acht Monate in Carrara". 2. Der erwähnte Contract für den

Transport des Marmors iſt vom 12. November. Nehmen wir 3. dazu, daß Michelangelo erſt Ende December 1504 oder Anfang Januar 1505 nach Rom kam, wo er „viele Monate war", ehe der Papſt ſich für eine Arbeit entſcheiden konnte, ſo läßt ſich aus dem allen ſchließen, daß er im Mai 1505 im Auftrage des Papſtes nach Carrara abging und Ende Januar von dort in Florenz wieder eintraf. Am 27. Januar 1506 kauft er dort ein Haus. Einen Theil des Marmors hatte er gleich dahin dirigiren laſſen: ein längerer Aufenthalt erſcheint daher natürlich.

Dies beſtätigt Condivi's Angabe, daß Michelangelo alcuni giorni in Florenz geblieben ſei. Damit ſind nicht nur einige Tage gemeint, ſondern die Worte bedeuten „einige Zeit". Sie finden ſich in dieſem Sinne oft gebraucht.

39) S. 278. Ueber die damaligen Entdeckungen antiker Monumente finden ſich bei Gaye mehrere Briefe, auch über die Preiſe, die man dafür zahlte, intereſſante Angaben. Für den Laokoon verlangte der Finder ſechshundert Goldſcudi. Der Platz, den man heute in Rom als den Fundort des Werkes bezeichnet, iſt nicht der richtige. Cf. Murray's Handbook, Central Italy II, 58 (1856).

40) S. 278. Bottari, Lett. Pitt. III, 321. — Giovanangelo Romano e Michel Christofano Fiorentino, che sono i primi scultori di Roma. Die Verwirrung läßt ſich leicht in Ordnung bringen, und iſt bereits von Fea berichtigt.

41) S. 283. Tu hai fatta una prova col Papa, che non l'arebbe fatta un Re di Francia; Cond. XXX. In Wilhelm Müllers Rom, Römer und Römerinnen I, 81 findet ſich unter den römiſchen ſprichwörtlichen Redensarten angeführt: Fare più che re Carlo in Francia.

42) S. 284. Man ſandte damals nicht einen, ſondern mehrere ambasciadori oder oratori fort, wenn es ſich um Geſandtſchaften handelte. Es ſind bisher die Gründe überſehen worden, aus denen Michelangelo's Reiſe unterblieb.

43) S. 291. Mir ſcheint dieſe Geſtalt Michelangelo ſelber darzuſtellen. Das Hiſtoriſche habe ich nach Pignotti gegeben, der keine Quelle nennt. Goethe (Anhang zu Cellini) hat eine andere Idee. Vaſari und Condivi ſagen gar nicht, welche Begebenheit der Carton bedeutete.

44) S. 294. Man weiß nicht, wann und wie, aber das Verderben fing früh an. Später wurde der Saal umgebaut und von Vaſari ausgemalt.

45) S. 304. Goffo nell' arte. Vas. VI, 46. Unter dem, worüber Perugino ſo biſſig geurtheilt, ſcheint Vaſari den Carton der badenden Krieger zu verſtehn.

46) S. 306. Giotto ſoll von Dante gefragt worden ſein, warum ſeine Gemälde ſo viel ſchöner als ſeine Kinder ausfielen; quia de die pingo et de nocte fingo, antwortetete er. Michelangelo drehte die Sache um.

47) S. 315. Vaſari ſagt, es ſei im Winter geſchehn; wieder ein Muſter, wie er ſeinen Angaben durch ſcheinbare Genauigkeit größeres Gewicht zu geben ſucht. Vaſari war nicht verpflichtet zu wiſſen, daß dies Unglück im Mai vorfiel, aber er brauchte nicht Condivi, der über die Jahreszeit kein Wort ſagt, verbeſſern zu wollen, nur um des Anſcheins willen, als hätte er beſſere Quellen als dieſer gehabt, während er doch einfach von ihm abſchreibt.

48) S. 319. Die erſte große Attaque erlitten dieſe Gemälde im Jahre 1527 bereits, als die Soldaten Bourbons im Vatican hauſten.

49) S. 326. Dies Bild wird von Platner anders erklärt. Ich ſehe nicht ein, aus welchen Gründen die alte Erklärung nicht genügen ſoll.

50) S. 332. Hiſtorie und Genre verhalten ſich, wie Tragödie und Komödie; dort das allgemein Menſchliche in der freiſten Aeußerung, hier das national Eigenthümliche in der Beſchränkung durch Aeußerlichkeiten, die der Verkehr des Volkes mit ſich bringt. Es kann beides aber zuſammenfallen, und dieſe Vereinigung iſt der Grundzug der modernen Anſchauung.

51) S. 340. Pungileoni hat zwei Stellen aus den Diarien des Paris dei Graſſi aufgebracht, mit denen er die in ſpätere Jahre fallende Beendigung der Deckenmalereien in der Siſtina nachzuweiſen ſucht, und dieſe ſeine Entdeckung iſt allgemein geglaubt und nachgeſchrieben worden. Sehen wir uns die Stellen an:

1. 1512. In Vigilia N. C. Pontifex volnit vesperis interesse in Cappella Sixtina ..... sed quia non erat ubi possemus ponere thalamum et solium ejus, dixit, ut illud facerem ego modo meo.

Pungileoni ſchließt daraus erſtens: es war kein Platz vorhanden für solium und thalamus (die Eſtrade, auf welcher der Tiſch des

Papſtes ſteht. Ducange); folglich: es war die Capelle nicht in brauchbarem Zuſtande; folglich: es konnten nur die Gerüſte Schuld ſein, die zu den Malereien dienten; viertens endlich: weil dieſe Gerüſte noch ſtanden, waren auch die Malereien noch nicht fertig. Dies die Beweiskette, beſtehend aus lauter durchaus willkürlichen Folgerungen.

Ich habe S. 312 gezeigt, daß die Gerüſte die Capelle unten frei ließen. Wahrſcheinlich wurde ihre Benutzung durch die Malerei gar nicht unterbrochen. Das Hinderniß, von dem Graſſi ſpricht, muß anderer Art geweſen ſein. Ihm, dem in Ceremonienfragen tief eingelebten Diener des Papſtes, kam es hier darauf an, niederzuſchreiben, daß der Papſt die Entſcheidung, an welcher Stelle thalamus und solium ſtehen ſollten, ihm überlaſſen habe. Wäre die Capelle zum Gottesdienſte überhaupt nicht zu brauchen geweſen, ſo würde er das bemerkt haben.

2. Circa horam noctis X, quae est inter dies 20, 21 februarii, Julius Papa secundus mortuus est ..... Prima die exsequiarum S. M. Papae Julii II feci fieri castrum per innumeros operarios vicinum portae mediae Basilicae in duabus cannis, quia ipsa Basilica erat quasi media versus altare diruta.

Dies bezieht ſich gar nicht auf die Siſtina, ſondern auf die Baſilika von Sanct Peter, die mit dem Vorſchreiten des Neubaues allmählig eingeriſſen wurde und vorn am Eingang damals noch unverletzt war.

Beide Stellen beweiſen nichts. Dagegen führe ich aus den Annalen des Raynaldus an, daß im Februar 1510 in der Siſtina Meſſe geleſen wird. —

Beiläufig noch etwas auf 1510 Bezügliches. In den Annalen des Raynaldus findet ſich die Erſcheinung eines Kometen für dieſes Jahr bemerkt. Sollte das im Hintergrunde der Madonna di Fuligno befindliche Meteor dieſen Kometen bedeuten und danach das Datum für das Gemälde feſtzuſtellen ſein?

52) S. 340. Ebbe Michelagnolo di quest' opera, ad ogni sua spesa, ducati tremila, de' quali ne dovette spendere in colori, secondochè gli ho sentito dire, intorno venti o venticinque. (Cond. XXXVIII.) 3000 Ducaten für Alles, und nur 20 bis 25 Ducaten Ausgabe für die Farben? Mir iſt die Stelle nicht verſtändlich. Vaſari ſchreibt ſie ab, ohne Erklärungen anzubringen. — Michelangelo

beklagt ſich nie, daß er bei dieſem Auftrage zu kurz gekommen ſei. Wahrſcheinlich waren im erſten Preiſe von 15,000 Ducaten die Farben miteinbegriffen und bei den 3000 Ducaten nicht. Oder meinte Condivi trentamila = 2 × 15,000, da zuerſt nur von der halben Decke die Rede war?

53) S. 348. Paſſavant hält ſich nicht frei davon. Auch über Michelangelo haben ſich dergleichen Traditionen gebildet. Es liegt in der That aber die Verſuchung zu nahe, dieſe Dinge wenigſtens mitzutheilen.

54) S. 350. Man meint (Rumohr III, 100), der Name Diſputa ſei dem Gemälde gegeben worden nach der bekannten Stelle bei Vaſari (im Leben Rafaels). Ich citire dagegen ein auch im Uebrigen ſehr intereſſantes Stück aus dem Leben Ruſtici's. Vas. XII, 16. Es iſt von lebenden Bildern und Theateraufführungen einer Geſellſchaft jüngerer Künſtler die Rede. Francesco e Domenico Rucellai, nella festa che toccò a far loro quando furono signori (der Geſellſchaft nämlich) fecero una volta l'Arpie di Fineo; e l'altra dopo, una disputa di filosofi sopra la Trinità, fecero mostrare da Sant' Andrea un cielo aperto con tutti i cori degli Angeli, che fu cosa veramente rarissima.

55) S. 360. Eine Variante der Vaticaniſchen Handſchrift hat onde fu seco ogni virtù sepolta; die ganze Strophe:

Tornami al tempo, allor che lenta e sciolta
Al cieco ardor m' era la briglia e 'l freno,
Rendimi 'l volto angelico e sereno,
Onde fu seco ogni virtù sepolta.

Was bedeutet dieſes seco?

56) S. 399. Depinger a damaschi. Ich habe die Stelle ganz willkürlich überſetzt, nur um den Gegenſatz auszudrücken. Ich verſtehe nicht, was gemeint iſt.

57) S. 400. Terribile wird auch auf Sachen bezogen. Vas. X, 15: Accrebbe (Antonio di Sangallo) la sala grande della detta cappella di Sisto, facendovi in due lunette in testa quelle finestrone terribili, con si maravigliosi lumi etc.

58) S. 400. Seltſam iſt, er nennt ſich ſchon hier Michelangelo's Gevatter, und die Taufe ſeines Kindes, bei dem Michelangelo Pathe ſteht, fällt erſt in's Jahr 1519.

59) S. 400. Ich nehme das an, weil die Maße zu ſtimmen ſcheinen.

60) S. 419. Ich möchte ſogar die Teppiche für die Siſtina zu einer Beſtellung Giulio's machen, die Leo nur übernahm. In dem erſten Regierungsjahre Leo's war Raſael ſtark in den Stanzen beſchäftigt und hatte außerdem in dieſer Zeit die erſte Serie der Cartons zeichnen müſſen. Oſtern 1514 wird Leo Papſt, im Juni 1515 bereits erhielt Raſael die erſte Honorarzahlung für die Cartons. Alſo wäre ihm neben ſo großen anderen Werken kaum ein Jahr geblieben für die erſte Lieferung dieſer ungeheuren Compoſitionen. Wenn ihm auch ſeine Schüler daran halfen, der Zeitraum erſcheint zu gering. Die vorbereitenden Gedanken wenigſtens mußten älteren Datums ſein.

61) S. 437. Der Marcheſe Haus, ein in den neapolitaniſchen Adel erhobener Deutſcher, hat zuerſt darauf hingewieſen, daß das „die Galatea" benannte Gemälde in der Farneſina die Venus darſtelle, genau wie Apulejus ſie beſchreibt, deſſen Worte ich hier folgen laſſe: — non moratur marinum obsequium. adsunt Nerei filiae choram canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga paruulus delphini Palaemon. jam passim maria persultantes Tritonum catervae, hic concha sonaci leviter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus bijuges alii subnatant. talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus. Sie enthalten das Bild ſo völlig, daß es unbegreiflich erſcheint, wie man daneben an die durchaus abweichende Beſchreibung eines Bildes bei Philoſtratus nur denken kann, welches den Triumph der Nymphe Galatea dargeſtellt haben ſoll. Paſſavant erklärt dieſe Beſchreibung nichts deſto weniger für die „Erzählung, der das Bild entnommen ſei" (I, 229). Die Stelle lautet bei Philoſtr.: *Ἡ δὲ ἐν ἁπαλῇ τῇ θαλάσσῃ παίζει, τέτρωρον δελφίνων ξυνάγουσα, ὁμοζυγούντων τε καὶ ταυτὸν πνεόντων. Παρθένοι δ' αὐτοὺς ἄγουσι Τρίτωνος, αἱ ὁμωαὶ τῆς Γαλατείας, ἐπιστομίζουσαι σφᾶς, εἰ ἀγέρωχόν τι καὶ παρὰ τὴν ἡνίαν πράττοιεν. Ἡ δ' ὑπὲρ κεφαλῆς ἁλιπόρφυρον μὲν ἱμάτιον ἐς τὸν Ζέφυρον αἴρει, σκιὰν ἑαυτῇ εἶναι, καὶ ἱστίον τῷ ἅρματι, ἀφ' οὗ καὶ αὐγή τις ἐπὶ τὸ μέτωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἥκει, οὕπω ἥδιον τοῦ τῆς παρειᾶς ἄνθους. Αἱ κόμαι δ' αὐτῆς οὐκ ἀνεῖνται τῷ Ζεφύρῳ· διάβροχοι γὰρ δὴ εἰσὶ, καὶ κρείττους τοῦ*

ανέμου. Καὶ μὴν καὶ ἀγκὼν δεξιὸς ἔκκειται, λευκὸν διακλίνων πῆχυν, καὶ ἀναπαύων τοὺς δακτύλους πρὸς ἁπαλῷ τῷ ὤμῳ· καὶ ὠλέναι ὑποκυμαίνουσι, καὶ μαζὸς ὑπανίσταται, καὶ οὐδὲ τὴν ἐπιγουνίδα ἐκλείπει ἡ ὥρα. Ὁ ταρσὸς δὲ καὶ ἡ συναπολήγουσα αὐτῷ χάρις, ἐφ' ἁλὸς, ὦ παῖ γέγραπται, καὶ ἐπιψαύει τῆς θαλάττης, οἷον κυβερνῶν τὸ ἅρμα. Θαῦμα, οἱ ὀφθαλμοὶ· βλέπουσι γὰρ ὑπερόριόν τι, καὶ συναπιὸν τῷ μήκει τοῦ πελάγους.

Was hat dieſes Gemälde gemein mit dem Raſaels? Nicht einen Zug, der ſtimmte, während bei Apulejus jedes Wort zutrifft. Paſſavant hilft ſich damit, nur einiges Wenige aus den Sätzen des Philoſtratus, und zwar die mehr allgemeinen Züge mitzutheilen, während er das Specielle, wodurch die Aehnlichkeit mit dem Raſael'ſchen Bilde abgeſchnitten wird, fortläßt.

Allein er verſchweigt noch mehr: die Schrift des Marcheſe Haus iſt ihm gar nicht zu Geſichte gekommen! Was er davon weiß, hat er aus einer Anmerkung Rumohrs (III, 141), worin die Schrift in ihrer erſten Form ohne Namen des Verfaſſers angeführt und fälſchlich geſagt wird, Haus habe behauptet, daß die ſogenannte Galatea eine „Amphitrite" ſei. Dies iſt ein Irrthum Rumohrs, deſſen Entſtehung ſich leicht nachweiſen läßt. Haus braucht ſtatt „Venus" auf der erſten Seite ſeiner Schrift den Namen „Anadyomene", der ſich in der Erinnerung für Rumohr in „Amphitrite" verwandelte. Rumohr kam es beſonders darauf an, daß das Bild die Galatea nicht ſei. Er erachtet die Beweiſe dafür ſo ſchlagend, daß er, der bei fremden Conjecturen immer ſehr behutſam verfährt, ſich doch für ſo gut als überzeugt giebt.

Im dritten Theile ſeines Buches kommt Paſſavant auf dieſe Controverſe zurück. Er hat nun den Verfaſſer der Schrift*) herausbekommen und ſpricht wiederum ſo, als wenn er ſie geleſen hätte. Aber dadurch, daß er abermals die „Amphitrite" vorbringt, zeigt er das Gegentheil. Um alles Weitere abzuſchneiden, ſagt er: „Da Raſael in ſeinem Briefe an den Grafen Caſtiglione dieſes Bild ſelbſt eine Galatea nennt, ſo iſt über deſſen Benennung nicht zu ſtreiten."

*) Sie findet ſich in: Raccolta di Opuscoli spectanti alle belli arti. Dal Marchese G. G. Haus, Palermo 1823, und iſt auf der berliner Königlichen Bibliothek vorhanden. Die erſte Ausgabe, welche Rumohr anführt, habe ich nicht geſehn.

Dies iſt geradezu falſch. Die Stelle lautet (Pass. I, 533; er druckt den Brief hinten am Buche ſelbſt ab): Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fossero la metà delle cose che V. S. mi scrive, etc. Daß mit dem Namen Galatea hier das Bild in der Farneſina bezeichnet ſei, iſt eine Annahme, zu der nicht eine Silbe im Briefe die Erlaubniß giebt.

Es bliebe nur ein Grund, das Gemälde in der Farneſina trotz alledem „Galatea" zu nennen: das Zeugniß Vaſari's, der ihm dieſen Namen giebt. Wir wären jedoch, glaube ich, berechtigt, einen der vielfachen, nachweisbaren Irrthümer, deren Vaſari ſich ſchuldig gemacht hat, auch hier vorauszuſetzen, wenn nicht das Eine zu ſeinen Gunſten ſpräche, daß in der That kein anderes Bild Rafaels exiſtirt, welches den Namen Galatea trägt. Dies allein berechtigt uns zu der Vermuthung, Rafael habe in ſeinem Briefe an Caſtiglione auf das Gemälde in der Farneſina angeſpielt.

Nannte man aber wirklich in Rom das Bild la Galatea, obgleich es die Venus darſtellte, woher ſtammt die ſonderbare Umtaufe? Die einfachſte Erklärung iſt die, daß man einer der anderen weiblichen Geſtalten, die ſich auf der großen Compoſition finden, einer von den Nymphen, die das Gefolge der Venus bilden, den Namen Galatea gab und daß dann nach ihr das ganze Bild titulirt wurde, wie ja nicht ſelten auch Theaterſtücke ihren Titel vom Namen einer Nebenperſon empfangen. —

Darauf hin will ich eine Conjectur wagen. Vorn links auf dem Bilde ſehn wir in den Armen eines Tritonen eine weibliche Geſtalt, die, größer als Venus ſelber, faſt ſo gut als ſie die Hauptperſon der ganzen Scene ſein könnte. Apulejus ſagte: et Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia. Rafael hat offenbar die Stelle ſo verſtanden, als bedeutete ſie: „Portunus, der die ſtrenge Salacia in ſeinem fiſchhaften Schooße hält," eine Situation, die wir auf dem Gemälde genau wiedergegeben finden. Sollte die unbekannte, ſelten vorkommende Nymphe Salacia (Salacia in Rom ausgeſprochen) zur Galatea geworden ſein? Noch einmal, ich gebe es für nicht mehr als einen Einfall.

62) S. 446. Die Kenntniß der lateiniſchen Sprache war in jenen Zeiten etwas ſo Gewöhnliches, wie bei uns die der franzöſiſchen oder engli-

ſchen, und es kommt wenig darauf an, ob Michelangelo ſie beſaß oder nicht. Aber er würde hier doch wohl lateiniſch geſchrieben haben wie die Andern, wenn er es gekonnt hätte.

Es exiſtirt ein von Gualandi publicirter Brief vom 29. Oct. 1504, den Michelangelo an Francesco Fortunati, einen Geiſtlichen, geſchrieben haben ſoll. Der weichliche, fahrige, ſchülermäßige Ton dieſes Schriftſtückes genügte allein ſchon, Zweifel zu erregen. Die Bitte um Geld aber, die darin auf eine etwas jämmerliche Weiſe ausgeſprochen wird, macht Michelangelo's Urheberſchaft geradezu unmöglich. Er hatte damals Geld genug. Man vergleiche den Brief nur mit der Stellung, die er im Herbſte 1504 in Florenz einnahm. —

Weil Francesco Venturini, Michelangelo's Schulmeiſter, ſpäter nach Perugia ging, ſoll er dort nun auch Raſael unterrichtet haben. Es iſt das eine jener vielen Conjecturen, aus denen ſich allmählig eine auf Berückſichtigung Anſpruch machende Tradition gebildet hat.

63) S. 447. Da mir das italieniſche Original nicht zur Hand war, benutzte ich Guhls Ueberſetzung. Künſtlerbriefe I, 320.

Panni degli arazzi kann aber unmöglich mit „dies Zeug von Tapeten" überſetzt werden. Es bedeutet nichts als „die Teppiche" und wird ſo von Vaſari und Anderen ohne jeden Nebenſinn oft angewandt. Man findet: Arazzi, panni d'Arazzi, panni di Rassia.

64) S. 448. Von Vendramini. Waagen ſagt, die Figur des Lazarus ſei zu groß gerathen. Der Stich iſt nicht viel werth; die Erſcheinung eines beſſeren ſteht bevor, ſo viel ich höre.

65) S. 449. Die Annahme, daß Michelangelo im Jahre 1518 in Rom geweſen ſei (Vas. XII, 357), läßt ſich aus dem angezogenen Briefe (Gaye II, 148) nicht herleiten. Michelangelo ſcheint ſich damals wegen irgend etwas, das nicht angegeben iſt, an Benedetto Buondelmonti nach Rom gewandt zu haben, und dieſer empfängt darauf aus Florenz die Verſicherung, man habe das Nöthige veranlaßt.

66) S. 450. Dies iſt ſo gemeint, daß er auch an einem Charfreitage geboren ward. Pass. I, 323. Eine intereſſante Stelle über das Grabmal in dem Berichte der venet. Geſ. von 1523 (Ser. II, Vol. III, 109): È la chiesa rotonda come se fosse stata fatta col compasso; e intorno tutta piena d'altari; tra i quali uno si lavora, di ser-

pentini porfidi e marmi, che sarà molto bello; ed é la sepoltura di Rafaello da Urbino.

Grab und Tafel waren verſchwunden; 1833 fand man ſie wieder auf. Das Gewölbe geht an der Seite der Altarniſche in die Mauer hinein.

S. 102 muß es heißen „Althergebrachten". „Verrocchio" iſt S. 55 und 251 beide Male nicht richtig gedruckt. S. 201 muß die Seitenüberſchrift lauten: „Piero bei Medici vor Florenz". S. 291 iſt „Hawkwood" zu ſetzen. S. 303 muß nach: wenn er in Bologna ꝛc. das „etwa" fort. S. 305 muß die Seitenüberſchrift: „Francesco Francia" heißen. S. 306 muß geleſen werden „Standesgenoſſen" für Staatsgenoſſen.

00570044

Berlin, Druck von Guſtav Schade.
Marienſtraße Nr. 10.

Digitized by Google